



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



1 Bengoa Vázquez, *Quien teme al lobo feroz* (2011)

Título

EL VESTIDO COMO INSPIRACIÓN: El carácter ambivalente de la indumentaria en la definición de la identidad

Autora

Bengoa Vázquez Varela

Área Temática

2. Arte-Creación-Producción

Línea de investigación

Espacio y forma escultórica

Convocatoria

Septiembre

Año

2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título

EL VESTIDO COMO INSPIRACIÓN: El carácter ambivalente de la indumentaria en la definición de la identidad

Autora

Bengoa Vázquez Varela

Área Temática

2. Arte-Creación-Producción

Línea de investigación

Espacio y forma escultórica

Convocatoria

Septiembre

Año

2011

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. EL CARÁCTER AMBIVALENTE DE LA INDUMENTARIA EN LA DEFINICIÓN DE LA IDENTIDAD	13
2.1. El vestido, un código social	14
2.2. Ámbitos de influencia de la indumentaria	15
2.2.1. La intimidad: pudor / desvergüenza	18
2.2.2. El sexo: atracción / indiferencia	20
2.2.3. La expresión corporal: liberación / restricción.....	23
2.2.4. La protección: física / psicológica	25
2.2.5. La identidad: reafirmación / negación	27
A. El género	28
B. El estatus	30
C. La costumbre	31
D. El canon de belleza imperante	33
E. La necesidad de imitación de otro individuo	34
F. La importancia de la colectividad	34
3. EL VESTIDO COMO INSPIRACIÓN: OBRA PERSONAL	37
3.1. Artistas de referencia	37
3.1.1. Indumentaria	38
3.1.2. Libro de Artista	42
3.1.3. Collage	48
3.1.4. Alfabeto	50
3.2. Antecedentes artísticos personales	54
3.3. Proyecto personal: los ámbitos de influencia de la indumentaria expresados a través del libro como manifestación artística	62
3.3.1. La intimidad: <i>¿Quién soy?</i>	64
3.3.2. El sexo: <i>Quien teme al lobo feroz</i>	68
3.3.3. La expresión corporal: Lacroix	72
3.3.4. La protección: <i>Dualidades</i>	76
3.3.5. La identidad: <i>(Re) Visiones, 1, 2 ,3 y Variaciones</i>	78
3.4. Proyecto colectivo	86
3.4.1. Alfabeto crudo: estratificando el cuerpo	86
3.4.2. <i>Estratos corporales</i> , una propuesta de exposición conjunta	87
4. DISCUSIÓN	91
5. CONCLUSIONES	92
6. FUENTES DE DOCUMENTACIÓN	93
6.1. Bibliográficas.....	93
6.2. Publicaciones periódicas.....	95
6.3. Documentos electrónicos.....	95
6.4. Recursos audiovisuales.....	96
6.5. Páginas web consultadas.....	96
6.6. Índice de ilustraciones.....	96

RESUMEN

Son muchos los elementos de los que se vale una sociedad para poder establecer una comunicación entre sus individuos. Así, podemos hablar de distintos tipos de lenguaje que se desarrollan paralelos al verbal, como el proxémica, el kinésico, etc. La indumentaria es uno de esos lenguajes y constituye una importante fuente de información a nivel sociológico y psicológico en una sociedad como la nuestra en la que la palabra ha cedido protagonismo en favor de la imagen.

El vestido influye de muchas formas en la imagen que proyectamos en sociedad y de ahí la utilidad de conocer sus códigos. Este estudio se centra fundamentalmente en las funciones que nuestra sociedad le otorga a la indumentaria y como éstas reflejan las características personales de cada individuo a través de cinco ámbitos de influencia fundamentales: intimidad, sexo, expresión corporal, protección e identidad. Estos ámbitos tienen una característica común: su dualidad, ya que en todos se pueden observar elementos que pueden contribuir a la construcción, así como a la destrucción, de la identidad personal del individuo.

Como elemento vital de una cultura el vestido ha inspirado a muchos artistas en las últimas décadas al suponer una importante fuente de conocimiento sobre el individuo y las relaciones que genera con su entorno. En este sentido este estudio analiza las relaciones existentes entre indumentaria e identidad, por lo que la consideración de sus ya citados ámbitos de influencia ha resultado básica para indagar en diferentes aspectos sociológicos que han servido como soporte teórico para mi propia obra artística.

ABSTRACT

A society uses many elements to be able to establish communication channels between its individuals. Thus, different kinds of languages such as proxemics, kinesthetics, and so on can be developed in parallel to the verbal one. Clothing is one of these languages as it is an important source of information on a sociological and psychological level, especially in a society like ours in which images have gained prominence over words. The way we dress influences in many ways the image we project in society and hence the usefulness of knowing its codes. This study focuses primarily on the roles that our society attaches to clothing, as they reflect the personal characteristics of each individual, through five key areas of influence: intimacy, sex, body language, and identity protection. All these areas have a common quality: its duality because in all of them elements that might contribute to the construction and destruction of the personal identity of the individual can be perceived.

Being a vital cultural element, clothing has inspired many artists in recent decades as it is an important source of knowledge about the individual and the relationships they built with their environment. In this sense, this study examines relationships between clothing and identity, so the consideration of the spheres of influence already mentioned has been key to investigate different basic sociological aspects that have served as theoretical support for my own artwork.

PALABRAS CLAVE

Indumentaria
Identidad
Alfabeto
Lenguaje
Libro de artista
Ambivalencia

KEY WORDS

Clothing
Identity
Alphabet
Language
Artist Book
Ambivalence

INTRODUCCIÓN

La ropa se adhiere al cuerpo y es, por ende, su doble y su metáfora. Habla elocuentemente de aquello que envuelve pero también sirve para eludirlo o escamotearlo.

Juan Antonio Ramírez¹

En una primera consideración podemos pensar que la ropa sólo sirve para cubrir el cuerpo, pero si analizamos un poco más de cerca esta afirmación, nos daremos cuenta de que ésta es sólo una de sus múltiples funciones. Todos los individuos al elegir una vestimenta u otra están tomando una decisión que implica una significación tanto para ellos mismos como para el resto de la sociedad.

Este trabajo surge como un intento de reflexionar acerca de estas posibles funciones de la indumentaria y del uso que hace el individuo de ella para construir su identidad. Otra de las razones fundamentales para realizar este estudio es producto de un interés personal por indagar y enriquecer con un mayor conocimiento mi propia obra artística, un trabajo que gira en torno a la identidad.

Para entender la línea de trabajo establecida a lo largo del estudio es conveniente explicar que mi proyecto se complementa con el trabajo de investigación de Carol Galiñanes, *Demolición. El libro como materialización de la fragilidad corporal*, con quien formé en 2009 el colectivo artístico Crudo², que viene realizando propuestas artísticas interdisciplinarias desde entonces profundizando en las relaciones entre cuerpo e identidad femenina a través de proyectos que fusionan Arte y Diseño. Para este trabajo nos pareció interesante seguir con esa misma línea focalizando cada estudio en aspectos particulares más cercanos a la visión artística personal de cada una; ella centraría su investigación en la parte referente al cuerpo y yo en el vestido entendido como una prolongación del mismo.

Una vez considerados los aspectos generales del trabajo establezco que la hipótesis de la que parto es que la indumentaria influye en la construcción personal del sujeto, y conforme avance este estudio se irá demostrando cómo y a través de qué mecanismos se expresa esta afirmación.

Son muchos los aspectos a tener en cuenta al hablar del vestuario y su relevancia en la construcción de la identidad personal. Debido a la amplitud

¹ RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela. P. 139.

² <<http://www.estudiocrudo.com>>

del tema he preferido poner de relieve el valor simbólico del vestido, su uso como lenguaje, y cómo se organizan las distintas funciones que desempeña. Para estudiar cuáles son estas funciones he optado fundamentalmente por los enfoques sociológico y psicológico del tema, que me parecen los más relevantes para explicar las relaciones existentes entre indumentaria e identidad.

Para entender estas relaciones he estructurado la metodología del trabajo de forma que permita delimitar tres temas de estudio básicos: una introducción acerca de la importancia de la indumentaria como una fuente de información y de comunicación a través de códigos propios de cada sociedad, una valoración de los ámbitos de influencia del vestido en la construcción de la identidad, y cómo influyen estos dos apartados en mi obra artística a través de la observación del trabajo de otros artistas y de la evolución de mi obra. He seguido esta estructura para exponer por qué considero que la indumentaria tiene un valor simbólico en nuestra sociedad, y, una vez establecida esta base, determinar una clasificación de los modos que utiliza para transmitir esa información. El objetivo último es considerar la forma en la que esta simbología puede resultar inspiradora en el trabajo de muchos artistas actuales y en el mío propio.

El análisis de esta temática se ha realizado usando diferentes fuentes para recopilar la información necesaria. He utilizado libros de historia del traje, ensayos psicológicos y sociológicos del vestido, la moda y el pudor, libros de historia del arte y catálogos de exposiciones relativos a los artistas a los que hago mención, así como libros sobre diseño gráfico, tipografía y libro de artista. También artículos electrónicos sobre aspectos relacionados con el tema y recursos audiovisuales e información encontrada tanto en las páginas web oficiales de los distintos artistas, como en las de algunas de las galerías y museos de arte contemporáneo más relevantes.

El grueso de la información bibliográfica recogida para sustentar teóricamente el primer punto, referido a la importancia del vestido como un código social, está compuesto por títulos, como *Sociología de la moda* de René Köning o *El vestido habla* de Nicola Squicciarino, que establecen una asociación íntima entre aspectos sociológicos y psicológicos, arrojando un enfoque predominantemente mixto entre estas dos disciplinas.

Este enfoque mixto extiende su influencia a lo largo del segundo punto, concerniente al estudio de las funciones del vestido y su relación con la identidad. Además de los títulos citados en el párrafo anterior, han aportado valor teórico a este apartado *El cuerpo y la moda*, de Joanne Entwistle, *Psicosociología de la moda*, de Marc-Alain Descamps, *El lenguaje de la moda*, de Alison Lurie, *El traje imagen del hombre*, de Yvonne Deslandres, *Psicología del vestir*, de Alberoni y el ensayo básico de Flügel, *Psicología del vestido*. Igualmente decisiva ha sido la aportación de libros de carácter más técnico y descriptivo, centrados en el hecho mismo del estudio de la evolución del vestuario (*Historia del traje*, de François Boucher, *Breve Historia del Traje y la Moda*, de James Laver, y *The Costume History*, de Auguste Racinet).

Para el tercer apartado, dedicado a la aplicación de la información obtenida a

la consecución de mi propia obra, he manejado una miscelánea bibliográfica que abarca desde libros como *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* de Juan Antonio Ramírez o recursos electrónicos acerca de algunos artistas como *El vestido femenino y su identidad* de Mar Mendoza, acerca de algunos artistas, hasta monografías dedicadas a su obra o títulos técnicos relacionados con la tipografía o el libro como objeto artístico como *The Century of Artist Books*, de Johanna Drucker o *El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte* de Bibiana Crespo.



2 Bengoa Vázquez, *Quien teme al lobo feroz* (2011)

CAPÍTULO 2

El carácter ambivalente de la indumentaria en la definición de la identidad

Desde siempre, quien ha estudiado el modo de vestir de la gente ha advertido que éste tenía un significado que oscilaba entre extremos aparentemente contradictorios.

F. Alberoni³

La indumentaria forma parte del ser humano y tiene una significación social evidente, es imagen de quien se lo pone y es una manifestación de los cambios que experimenta una sociedad, según Yvonne Deslandres:

Vestirse es lo propio del ser humano... Aceptar vestirse es formar parte de la sociedad civilizada. Condorcet decía que el traje es la marca que separa al hombre del animal. Augusto Conte veía en él la huella de la civilización, la prueba del imperio de la razón sobre los sentidos.⁴

En este apartado del estudio describiré la importancia que tiene la indumentaria en la construcción del individuo, centrándome primero en la relevancia del vestido como un código concreto en cada sociedad o grupo social, para hablar después de las distintas funciones que adopta en determinadas circunstancias.

Al igual que el ser humano, y como fiel reflejo de éste, el vestido tiene un carácter dual. Para René Köning “la actitud ante la moda termina siempre por provocar la formación de dos bandos que están en oposición intransigente e irreconciliable”⁵ porque siempre genera defensores, que la ven como algo que “abre nuevos horizontes a la vida con lo nuevo que trae”⁶ y detractores para los que es “lo sencillamente malo, lo condenable por esencia”⁷. Según argumenta este autor, las críticas que recibe la moda sobre todo esconden una necesidad y un deseo muy fuerte por ella.

Para Flügel en cambio, la ambivalencia⁸ reside en la oposición de “dos cosas

3 ALBERONI, F. [et. al.] (1976). *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen. P. 47.

4 DESLANDRES, Y. (1987). *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets. Pp. 17-18.

5 KÖNING, R. (1968). *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Carlos Lohlé. P. 11.

6 *Ibidem*. P. 7.

7 *Ibidem*.

8 Según el Diccionario de la Real Academia de la lengua española (22ª Edición) el término ambivalencia tiene dos acepciones:

- Condición de lo que se presta a dos interpretaciones opuestas.
- Estado de ánimo, transitorio o permanente, en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos, como el amor y el odio.

contradictorias: hacer resaltar nuestros atractivos y al mismo tiempo resaltar nuestro sentimiento de pudor. Las dos tienen, sin embargo, una raíz común: el instinto sexual, que en el primer caso es afirmado y en el segundo negado”⁹, punto de vista que será analizado de una forma más exhaustiva.

Además de estas dos visiones acerca del término ambivalencia aplicado a la indumentaria, estableceré durante este capítulo una tercera vía que tiene más que ver con la importancia que supone para el individuo la ropa en la construcción de su personalidad. A lo largo de este capítulo, veremos cómo la indumentaria puede contribuir a la construcción o destrucción de la identidad personal.

2.1. El vestido, un código social

El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos

J. Enwistle¹⁰

Los seres humanos siempre han estado en conflicto con su apariencia externa y su intento de hacerla coincidir con lo que otros han impuesto. El vestido además de tener funciones utilitarias y ornamentales manifiesta la necesidad del ser humano de diferenciarse, como dice Nicola Squicciarino:

embellecerse significa diferenciarse... La ornamentación del cuerpo... respondería a esta innata necesidad de salvaguardar y afirmar la propia individualidad y también a la exigencia que presenta el individuo de manifestar y comunicar a los componentes del grupo social al que pertenece sus características y sus cualidades¹¹

El “fenómeno del vestido”¹² a veces es tratado como algo frívolo, pero constituye una importante fuente de información a nivel antropológico y psicológico. Podemos concluir cómo son muchas sociedades centrándonos sólo en la importancia que le dan a la indumentaria y en los códigos que crean para comunicarse a través de ella.

El hombre es un ser social, su comportamiento se explica como influencia de los demás, de la colectividad. El estudio del comportamiento humano es básicamente el estudio de su comportamiento social y de sus reacciones con el resto de individuos de la sociedad a la que pertenece.

Además del lenguaje verbal articulado existen otros fundamentales que son una gran fuente de información. El lenguaje no verbal y la comunicación a través de otro tipo de códigos como la indumentaria, son básicos en nuestra sociedad en la que la palabra ha cedido protagonismo en favor de la imagen, según palabras de Lola Gavarrón:

Más allá de un patrón, de un tejido, de un color y unas formas, el traje

9 KÖNING, R. *Op. Cit.* P. 15. sobre FLÜGEL, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós. P. 21.

10 ENTWISTLE, J. (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós. P. 19.

11 SQUICCIARINO, N. (2003). *El vestido habla*. 4ª edición. Madrid: Cátedra. P. 48.

12 *Ibidem*. P. 9.

manifiesta el estado de ánimo de la persona que se lo pone y, recíprocamente, influye en él. Y no sólo en cada cual individualmente considerado, sino también en los ocasionales espectadores de su cotidiana ‘representación social’, a los que también afecta en su estado de ánimo y las expectativas que se crean sobre la situación a vivir¹³.

Podemos asumir entonces que en la comunicación es fundamental el aspecto externo; es importante por su significado social, por los mensajes que transmitimos gracias a él y que los demás deben decodificar. Podemos incluso considerarlo un símbolo¹⁴ porque influye en las percepciones que tienen los demás de nosotros y también en lo que cada uno opina sobre sí mismo.

El lenguaje del vestido es uno de los más directos que existen, antes de que podamos entablar conversación con cualquier persona ya conocemos muchos datos sobre ella gracias a su indumentaria. Para Eugen Fink “Los seres humanos... hablan no sólo con las palabras, sino también con los gestos, con el lenguaje del vestido que está lleno de misterio y de la forma más seductora”¹⁵. Como argumenta este autor, podemos conocer su género, su edad e incluso su profesión, sus intereses y su posición social; aunque según Alison Lurie, como en cualquier otro lenguaje “el significado de cualquier prenda de vestir depende de las circunstancias”¹⁶. Los criterios para decodificar los elementos de la indumentaria dependen en gran medida del contexto y de la sociedad a la que pertenece el individuo y sus códigos, y además pueden significar más de una cosa a la vez. Son prácticas socialmente constituidas, pero puestas en vigor por el individuo. Cuando nos vestimos, lo hacemos dentro de las limitaciones de una cultura y de sus normas y sobre las expectativas sobre el cuerpo y sobre lo que constituye un cuerpo vestido. En muchos casos la apariencia externa se modifica para encajar en un grupo social determinado o transmitir ciertos datos a los demás.

Normalmente cuando modificamos nuestra imagen tratamos de dar mayor relevancia a los “aspectos atractivos del cuerpo”¹⁷ porque suelen ser sinónimo de éxito y poder -ya que en la mayoría de los casos se les atribuyen rasgos positivos a ojos de los demás-. Estos rasgos son fundamentales para decidir si un individuo ha triunfado o no en nuestra sociedad y la mayoría de nosotros necesitamos reafirmarlos en momentos concretos que suelen coincidir con periodos de búsqueda personal. Según Alison Lurie “por lo general están fuertemente condicionados por el cuidado del propio aspecto los adolescentes y las personas caracterizadas por una personalidad inestable, para los que la imagen del yo está ligada esencialmente al modo en que los demás reaccionan con respecto a ellos”¹⁸

13 GAVARRÓN, L. (2003) *La mística de la moda*. Valencia: Engloba. P. 17

14 SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* Capítulo primero.

15 *Ibidem*. P. 15 sobre FINK, E. (1969) *Mode... ein verführerisches Spiel*. Birkhäuser: Basel-Stuttgart. P. 86.

16 LURIE, A. (2002). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós. P. 31.

17 SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* P. 33.

18 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 38.

2.2. Ámbitos de influencia de la indumentaria

la ropa hace algo más que sencillamente atraer las miradas hacia el cuerpo y resaltar los signos corporales que los diferencian. Tiene la función de infundir sentido al cuerpo, al añadir capas de significados culturales, que, debido a estar tan próximas al cuerpo, se confunden como naturales.

J. Entwistle¹⁹

La indumentaria en nuestra sociedad abarca gran cantidad de prendas y accesorios, así como intervenciones corporales, algunos de ellos están más próximos al cuerpo, actuando como una segunda piel, y otros son más externos. Podríamos, por tanto, clasificar todos estos elementos, como si de estratos se tratara. Teniendo en cuenta su proximidad al cuerpo, la clasificación sería la siguiente:

PIEL

Valorando que el propio cuidado del cuerpo puede formar parte de lo que consideramos indumentaria, al formar parte de la imagen física que proyectamos, podemos clasificar los elementos que modifican nuestra anatomía con intenciones indumentarias en:

Intervenciones externas

Intervenciones externas no visibles: son aquellas que se captan por sentidos como el gusto, el olfato y el tacto, por ejemplo, lociones, cremas, perfumes o jabones.

Intervenciones externas visibles: son las que podemos observar con el sentido de la vista. Teniendo en cuenta su duración las podemos clasificar en:

- Efímeras: el peinado, el maquillaje o el afeitado.
- Semi-permanentes: los cortes de pelo, manicuras o depilaciones.
- Permanentes: donde encontraríamos los tatuajes, escarificaciones, piercings y muchas de las operaciones estéticas.

Intervenciones internas que se manifiestan externamente: el tipo de alimentación o el ejercicio físico realizado que influyen en nuestro aspecto externo.

ROPA INTERIOR: actúa como una segunda piel²⁰ y en la mayoría de los casos permanece oculta. Dentro de este estrato de la indumentaria también

¹⁹ ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* P. 174.

²⁰ SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* P. 94 sobre BAUDRILLARD, J. (1976) *La società dei consumi*. Bolonia: Il Mulino [vers. esp.: *La sociedad del consumo: sus mitos, sus estructuras* (1974). Barcelona: Plaza & Janes]

“...en la función de ‘segunda piel’ que ejercen las prendas adherentes (ropa interior, corpiños, medias de seda, leotardos, etc.) se puede encontrar una tendencia a la ‘vitrificación del cuerpo’. La epidermis, como zona erógena, porosa, con oquedades y orificios, se rechaza en favor de esta segunda piel no porosa... que, ‘como un revestimiento de celofán’ tiende a aislar y a neutralizar en una imperecedera juventud de simulación.”

podríamos establecer una clasificación:

Interiores: son las prendas que son visibles porque siempre van tapadas por prendas exteriores como las bragas, sujetadores o calzoncillos.

Semi-interiores: tienen características de prenda exterior e interior, ya que una parte es visible y la otra queda oculta, como por ejemplo las medias, los calcetines o en algunos casos los sujetadores.

ROPA EXTERIOR

Entendida como la ropa que es visible habitualmente y depende de la climatología y el contexto

ROPA DE PROTECCIÓN

Accesorios o ropa de abrigo que nos protege de los elementos externos.

COMPLEMENTOS

Todo aquello que añadimos al resto de capas y en principio no es considerado ropa. Al tratarse de gran cantidad de elementos podemos a su vez clasificarlos en:

Accesorios: cumplen funciones prácticas (o las cumplieron en su origen a pesar de que muchos de ellos hoy en día sólo cumplen una función ornamental) como los bolsos, los guantes o los pañuelos.

Protésicos: complementan el cuerpo del individuo y normalmente suplen una carencia, como las gafas o los bastones.

Al igual que se puede establecer esta clasificación, se podría pensar que las funciones que realizan estas prendas podrían estar de algún modo relacionadas con la proximidad o lejanía al cuerpo. Para ello sería fundamental entender que la indumentaria, es un lenguaje con un gran poder de transmisión de información. Si pierde su carácter simbólico y comunicativo pierde su función básica, pero si forma parte de un conjunto de signos transmite información en relación con la edad, el género, la condición social, etc. Según señala Squicciarino,

puede emplearse para señalar la actitud hacia los demás, en particular el nivel de disponibilidad sexual, la agresividad, la rebeldía, la sumisión, la formalidad en el comportamiento; también se utiliza para distinguir el estatus social y económico y para compensar sentimientos de inferioridad social.²¹

El traje, por tanto, aparece ligado al comportamiento social y es “signo visible”²² de los diversos roles que adopta el ser humano en determinadas circunstancias. Por tanto se puede afirmar que la indumentaria influye en la

²¹ SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* Pp. 39-40

²² DESLANDRES, Y. *Op. cit.* P. 21.

construcción de nuestra personalidad y se refleja en los distintos ámbitos de los que se compone nuestra vida. Estudiando cuáles son las funciones más básicas de la indumentaria se podría proponer una clasificación con cinco campos básicos de influencia: la intimidad, el sexo, la expresión corporal, la protección y la identidad, que abarcarían todo el espectro de influencia de la indumentaria. De todas formas, aunque consideremos por separado estos cinco campos básicos, hay que tener en cuenta las frecuentes interacciones entre ellos que se dan en su modo de actuación habitual.

Si analizamos con detenimiento estas funciones observamos que los elementos del vestido pueden organizarse en estratos que van desde el más privado -la intimidad-, al más público -la identidad-. Por tanto podemos suponer que se podrían establecer paralelismos entre los distintos estratos del vestido y sus funciones, afirmando que aunque en todas las capas pueden estar presentes todos los ámbitos de influencia, en unas predominan más que en otras. Se establecerían, por tanto, los siguientes paralelismos, ordenados por su proximidad al cuerpo:

Intimidad / piel
Sexo / ropa interior
Expresión corporal / ropa exterior
Protección / ropa de abrigo
Identidad / complementos

Esta es una clasificación basada en las funciones más elementales de cada uno de los estratos de la indumentaria, pero es imprescindible afirmar que, al ser el vestido un fenómeno muy complejo, estas funciones a veces pueden estar desdibujadas y pertenecer a otras capas según el contexto en el que se encuentre el individuo que las utiliza como símbolo. También es importante señalar que todos estos campos de influencia tienen una característica común que es su carácter dual, como ya hemos apuntado en el inicio de este capítulo. En todos ellos podemos observar actitudes ambivalentes según el individuo reafirme o niegue las características de esa función.

Para demostrar la argumentación establecida hasta el momento consideraré cada uno de los campos de influencia de la indumentaria -y sus relaciones con los demás ámbitos- además de las relaciones existentes con los elementos del vestido.

2.2.1. La intimidad: pudor / desvergüenza

el vestido de todos los días no se puede separar del cuerpo vivo, que respira y al que adorna. La importancia del cuerpo para el vestido es tal que los casos en los que la prenda se presenta divorciada del cuerpo son extrañamente alienantes.

J.Entwistle²³

Flügel²⁴ en su ensayo *Psicología del vestido* señala que el traje en nuestra sociedad tiene tres funciones principales: decora, protege y contrarresta el

²³ ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* P. 23.

²⁴ FLÜGEL, J. C. *Op. Cit.* P. 13.

sentimiento de pudor, los motivos que subyacen en estas funciones operan constantemente en las sociedades civilizadas y surge cierta discrepancia cuando se pretende establecer cuál de los tres cometidos debe considerarse como primario.

Aunque tanto para Flügel, como para muchos de los estudiosos de la materia, el motivo principal por el que empezó a vestirse el ser humano no es el sentimiento de pudor²⁵, sí se puede señalar la importancia que tiene hoy en día en la forma que tienen los individuos de expresarse mediante el vestido. “el pudor es en sí mismo, en todos los casos, un impulso negativo más que positivo. Nos urge a reprimir ciertas acciones que de otra manera tenderíamos a permitirnos.”²⁶

Es importante apuntar también como ese sentimiento de pudor varía dependiendo no sólo de las culturas sino de los individuos y sus vivencias, ya que está directamente relacionado con la identidad individual de cada persona, como dice Flügel, “las manifestaciones reales de pudor parecen ser enteramente cuestión de hábito y convención.”²⁷

Al tratarse de una cuestión enteramente personal podemos establecer que ese sentimiento de pudor está directamente relacionado con el concepto de intimidad que consideramos el ámbito de la indumentaria más privado y personal. Para muchas personas la máxima expresión del pudor es la ocultación del cuerpo porque para ellas desnudarlo muchas veces supone desnudar el alma, al sentir que muestran demasiado de sí mismos, tanto de su piel como de su ser. En palabras de Flügel “toda conducta púdica... debe depender directamente de factores psicológicos personales... la persona siente que una cierta clase de vestimenta (o falta de ella) es impúdica *en sí misma*... y puede ser independiente de lo que sientan otras personas.”²⁸ En relación con el pudor que se siente sobre el propio cuerpo también podemos señalar la necesidad que existe de ocultarlo o modificarlo a ojos de los demás a través de la indumentaria. Muchas veces el sentimiento de pudor por una zona a ocultar viene dado por la necesidad de aceptación o de consideración de la persona dentro de un grupo social donde esa parte del cuerpo tiene que ajustarse a una serie de normas físicas. Incluso a veces se experimenta un fuerte sentimiento de pudor “no tanto contra el cuerpo en sí, sino contra alguna prenda muy estirada y ceñida que revela la forma del cuerpo, sin exhibir realmente su superficie”²⁹

Como ya hemos visto el pudor habitualmente está relacionado con la ocultación o muestra del cuerpo humano -en especial los órganos genitales- pero también puede expresarse de otras formas. En muchos casos algunos individuos lo manifiestan en determinadas situaciones sociales que relacionan con sensaciones de vergüenza al tener que mostrarse a sí mismos delante de los demás, o por lo que otros individuos realizan delante de ellos. Según Flügel:

²⁵ *Ibidem* P. 19: “la vestimenta sirve para cubrir el cuerpo y gratificar así el impulso de pudor. Pero al mismo tiempo puede realzar su belleza, y ésta fue probablemente su función más primitiva.”

²⁶ *Ibidem* P. 68.

²⁷ *Ibidem* P. 16.

²⁸ *Ibidem*. P. 75.

²⁹ *Ibidem*. P. 74.

El impulso del pudor puede despertarse sea por una situación predominantemente sexual o predominantemente social... Sin duda el sexual es comúnmente el más importante de los dos... pero las situaciones de pudor social... no son difíciles de encontrar.³⁰

También el uso de cierta indumentaria puede relacionarse con el pudor, como dice Alberoni “parece que ha habido momentos en que el hombre se ha avergonzado de ese exhibicionismo suyo, en los que, por prevalecer el pudor y la modestia, se reducían las decoraciones, se simplificaban las formas y se atenuaban los colores.”³¹ En algunos casos la indumentaria se usa para ocultar el cuerpo y en otros para proyectar una imagen en un entorno colectivo. El desprecio social por la gente que no viste correctamente (bajo determinado punto de vista) genera sensaciones de pudor frente a la vestimenta de los otros. A veces también se puede sentir vergüenza por una prenda concreta -que puede ser relacionada con un estrato social o una afiliación política- y en muchos casos suele ser por su carácter innovador:

en la historia del vestido europeo, ha habido sucesivas olas de pudor que condenaron lo que una generación anterior había tolerado, tanto con respecto a la exposición del cuerpo como a la confección de trajes... la innovación de cualquier tipo (que es de por sí, en lo que se refiere a la vestimenta, una forma de exhibición) puede despertar no sólo curiosidad, sino también pudor.³²

2.2.2. El sexo: atracción / indiferencia

La simple idea de quitar una parte de lo que suele llevarse en público vuelve a cualquier mujer deseable.

Margaret Mead³³

Uno de los ámbitos de mayor influencia de la indumentaria es el sexo. El vestido es a su vez protector del cuerpo y generador de deseo y atracción sexual, para Marc-Alain Descamps “la moda es de todos modos erótica. Es una exhibición sexual. De un modo particular, es objeto de un desplazamiento de la sexualidad.”³⁴

La ropa además de evidenciar si una persona es de género masculino o femenino, nos puede decir si le interesa el sexo, y en ese caso que tipo de sexo le interesa, para Entwistle: “Dado que nuestras ideas sobre la masculinidad y la feminidad no sólo están asociadas a la diferencia de sexos, sino también a la sexualidad, existe una estrecha relación entre los códigos genéricos del vestir y las ideas respecto a la sexualidad.”³⁵

A veces esta información puede ir disfrazada, pero aunque la indumentaria no lo refleje de una forma obvia, siempre existen pequeños detalles que desvelan las intenciones de la persona que los lleva; según Alison Lurie “aquellas personas cuyos intereses eróticos son infrecuentes o incluso están

30 *Ibidem*. P. 70.

31 ALBERONI, F. [et. al.] *Op. Cit.* P. 29.

32 FLÜGEL J. C. *Op. Cit.* Pp. 73-74.

33 *Ibidem*. P. 28. sobre MEAD, M. (1954). *Male and Female*.

34 DESCAMPS, M. (1986). *Psicosociología de la moda*. Primera edición en español. México D.F: Colección CFE popular, Fondo de cultura económica, México. P. 61.

35 ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* P. 175.

prohibidos emitirán señales textiles que son invisibles excepto para quienes conocen el código.”³⁶

En un principio puede que el vestido se inventase para proteger el pudor, pero finalmente se transforma en erotismo, estos son dos conceptos tan unidos que son inseparables, como dice Descamps:

La perversión del pudor le hace añadir un encanto más a la presencia del sexo. Sugiriéndolo en lugar de dejarlo ver, lo evoca sin cesar y lo vuelve obsesivo. El papel de la moda consiste en ocultar para hacer valer, para dar atractivo y placer al revelarlo de nuevo³⁷

También para Flügel³⁸ la motivación sexual tiene una “posición predominante” entre las funciones del vestido: “Entre los pueblos salvajes la vestimenta y la decoración... comienza anatómicamente en la región genital o cerca de ella y se refiere con frecuencia a un acontecimiento sexual (pubertad, matrimonio, etc).”

Provocar o alejar la excitación sexual ha sido a lo largo de la historia un dilema básico en el uso de la indumentaria. En muchas ocasiones al intentar tapar las zonas genitales para inhibir el deseo sexual se ha conseguido el efecto contrario como postula Alberoni: “con muchísima frecuencia se han cubierto los atributos sexuales con el máximo cuidado, pero de forma tan intensa, que se ha conseguido atraer la atención sobre ellos.”³⁹

Muchos aspectos de la indumentaria como la ropa interior, los zapatos o ciertas intervenciones corporales como el maquillaje o los tatuajes resultan más excitantes que el propio desnudo, que nos iguala a todos, según Alison Lurie, “el cuerpo desnudo sin adornos... no es intrínsecamente muy excitante, especialmente cuando el desnudo es mayoritario... Muchos visitantes de campamentos nudistas afirman que la visión de tanta carne al descubierto produce cansancio y una sensación de ligera indisposición. Después, cuando uno se acostumbra a ello, igual que los antiguos, parece algo simplemente trivial.”⁴⁰ Incluso cuando el desnudo es individual, en muchos casos es menos excitante, porque el cuerpo vestido produce efectos más lascivos y despierta nuestras fantasías fetichistas.⁴¹ El hecho de que el cuerpo esté cubierto por unas vestimentas que al mismo tiempo ocultan y revelan resulta siempre más sugerente, según Köning:

Al mismo tiempo que cubre, la indumentaria despierta la necesidad irresistible de descubrir... esta curiosidad lleva a configurar de modo siempre diferente, los sistemas de ocultación y desocultación, para que la seducción no se duerma.⁴²

36 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 260.

37 DESCAMPS *Op. Cit.* P. 28.

38 FLÜGEL, J. C. *Op. Cit.* Pp. 24-25.

39 ALBERONI, F. [et. al.] *Op. Cit.* P. 30.

40 LURIE, A. *Op. Cit.* Pp. 236-237.

41 ALBERONI, F. [et. al.] *Op. Cit.* P. 33: “La adoración del zapato femenino significa para el paciente el descubrimiento en la mujer del pene que le permite alejar la imagen angustiosa de la castración.”

42 KÖNING, R. *Op. Cit.* P. 79.

La ropa además de despertar ese interés sexual del que hablamos también puede simbolizar en muchas ocasiones los propios órganos sexuales, de hecho, muchos elementos de la indumentaria se suelen considerar símbolos sexuales evidentes. En referencia a esto es bastante relevante el caso del sombrero masculino; como detalla Alison Lurie⁴³ acerca de las palabras de James Laver, “las épocas de dominio masculino han coincidido con los sombreros altos para los hombres, entre ellos el sombrero de copa de los puritanos y la chistera de los victorianos”. También las corbatas pueden poseer ese carga erótica: “una corbata de hombre puede ser simbólica sexualmente, especialmente si es de colores vivos o es inusual en algún sentido. James Laver señala que el sacerdote católico, que no lleva corbata, está ‘simbólicamente castrado’ mientras que el anticuado clérigo evangélico británico siempre llevaba una corbata blanca ‘como queriendo indicar que era potente pero puro’”

Otro de los aspectos de la indumentaria que es especialmente relevante a la hora de despertar o inhibir el deseo sexual es la exhibición del cabello. Entre los hombres, aunque el estilo capilar es en la mayoría de los casos un indicador político y social, en muchas ocasiones tiene un significado erótico. El vello corporal masculino, sobre todo en el pecho, se considera “señal de vigor sexual.”⁴⁴ En las mujeres occidentales, en cambio, el vello en el cuerpo se rechaza por completo, no así el pelo largo que a menudo se considera un atributo básico de la feminidad asociándose casi siempre “con la juventud, y a menudo con la virginidad, real o supuesta.”⁴⁵ También el color de pelo tiene connotaciones que tienen que ver con ciertos aspectos sexuales, según Lurie:

la tradición siempre ha asociado el color y la textura del cabello con la personalidad, especialmente en las mujeres, sin ninguna justificación aparente... Las rubias, nos han dicho, son las preferidas de los caballeros y (quizá como resultado de ello) tienen más gracia; las morenas son más profundamente emocionales; las pelirrojas son fogosas y apasionadas.⁴⁶

Relacionadas de una forma muy directa con este ámbito de la indumentaria encontramos las prendas de ropa interior, ya que son las últimas en desaparecer para dejar el cuerpo desnudo y son prendas que no mostramos en público y que, por tanto, relacionamos con ámbitos más íntimos como el de la sexualidad. Son elementos de la indumentaria que sólo unos pocos pueden llegar a ver y pueden llegar a ser vitales en muchas experiencias sexuales, según Entwistle:

Cuando se considera proximidad al cuerpo, no es de extrañar que la ropa interior sea el centro de un gran interés erótico. Es la última parada antes de revelar el cuerpo desnudo, una ‘posición intermedia’ entre el cuerpo vestido y desnudo que sirve para infundir una mayor carga erótica el proceso de desnudarse. La ropa interior juega, pues, un papel esencial en muchas experiencias sexuales... y, además se puede convertir en el centro de la

43 LURIE, A. *Op. Cit.* Pp. 273-275.

44 *Ibidem.* P. 267.

45 *Ibidem.* P. 269.

46 *Ibidem.* P. 270.

obsesión masculina, y a raíz de ello también se presta al fetichismo.⁴⁷

2.2.3. La expresión corporal: liberación / restricción

El cuerpo humano está totalmente configurado por ella [la moda], en los ademanes y en el andar, en el movimiento y en la expresión. Hasta la salud y la enfermedad están sometidas.

R. Köning⁴⁸

Durante siglos se ha intentado limitar el movimiento del cuerpo -sobre todo el de la mujer- obstaculizando su actividad física a través de determinados elementos de la indumentaria. Los pies empuñados en China por ejemplo, además de poseer una fuerte carga simbólica relacionada con el erotismo,⁴⁹ señalaban a la mujer que los poseía como un óptimo partido para el hombre (de hecho, la posibilidad de ser deseada o no residía en el grado de incapacidad que poseía para caminar) de forma que la que no se sometía a esos dictámenes estaba destinada a no casarse. Otro caso que nos resulta particularmente cercano es el uso tan extendido en Occidente durante siglos del corsé (img. 3 y 4) que, además de dañar la piel, iba deformando la posición de los órganos del cuerpo dando lugar a diversas enfermedades. Al igual que las deformaciones de los pies en China, la carga simbólica que poseía este elemento de la indumentaria era de estatus social pero también tenía una fuerte carga erótica. Como afirma Johanne Entwistle acerca de un texto de D. Kunzle:

El estado de estar fuertemente encorsetada es una forma de tensión erótica y constituye *ipso facto* una necesidad o desahogo erótico, que puede ser deliberadamente controlado, prolongado o pospuesto. Para el hombre, el corsé representa un intrincado obstáculo erótico, cuya habilidad en sacarlo permitía todo tipo de juegos eróticos e indicaba experiencia amorosa. Para la mujer aflojarse



3 Corset (1880s)



4 Issey Miyake, Bodice (Fall 1980)

47 ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* Pp. 244-245 sobre STEELE, V. (1985) *Fashion and Eroticism: ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press. P. 116.

48 KÖNING, R. *Op. Cit.* P. 30.

49 SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* P. 71. “Parece que reducir las dimensiones de los pies de la mujer... estaba unido a la creencia de que esta intervención sobre el cuerpo determinaba una hipertrofia de sus órganos sexuales, sucediendo algo semejante a lo que ocurre en horticultura: con la poda se obtienen frutos más abundantes y jugosos.”

el corsé significaba (promesa de) satisfacción sexual.⁵⁰

Además, al restringir totalmente la mayor parte del movimiento del cuerpo también mostraba a una mujer incapaz de realizar esfuerzo alguno. T. Veblen observa que “el corsé es sustancialmente una mutilación que la mujer debe soportar con la finalidad de ver reducida su vitalidad... viéndose recompensada por una serie de ventajas en lo referente a su reputación, que se deriva de su aumento en fragilidad y discreción.”⁵¹

El progreso cultural ha supuesto la gradual desaparición de estos modos de represión corporal, el individuo hoy en día respeta más sus formas naturales y no intenta distorsionarlas tanto, o por lo menos, no de una forma tan generalizada. La ropa actual en día aunque no causa dolor si que dificulta muchas actividades —exceptuando aquellas que no requieran prácticamente esfuerzo—. Según Alison Lurie: “Es difícil correr o trepar con un traje de calle y unos zapatos de suela fina; y la camisa blanca o en colores pálidos, tan fácil de ensuciar que significa que se debe liberar de tener que realizar trabajo manual, corre el constante peligro de poner en evidencia a quien la lleva con unos puños llenos de mugre o con el cuello sucio.”⁵²



5 Dior, (Spring Couture 2009) 6 Dior, (Spring Couture 2008) 7 Dior, (Fall Couture 2008) 8 Dior, (Spring Couture 2007)

Además de este tipo de restricción generada por la indumentaria siguen existiendo reminiscencias de objetos que causan deformaciones corporales como los zapatos de tacón alto. Debiendo señalar además que en la actualidad el tamaño del tacón está aumentando peligrosamente con la reaparición de la plataforma, dando lugar a extraños híbridos entre el coturno y la pezuña de un animal, que fuerzan las posibilidades naturales del empeine hasta límites insospechados (img. 5, 6, 7 y 8). Es interesante señalar como esta imposibilidad de caminar tiene que ver fundamentalmente con el atractivo sexual que se intenta proyectar, como dice Squicciarino “las observaciones de Havelock Hellis han puesto de relieve el atractivo sexual existente en las formas artificiales de caminar y habla de la existencia de ‘una atracción sexual basada

50 ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* P. 237 sobre KUNZLE, D. (1982). *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and other Forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa: Rowman and Littlefield. P. 31.

51 SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* P. 79. Sobre VEBLEN, T. (1949). *La teoría della classe agiata*. Turín: Einaudi. [vers. esp.: Teoría de la clase ociosa (1963). México: FCE. P.p. 133-134.

52 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 154.

en la sensación de impedimento, ya sea repentino o provocado, o sólo visto o imaginado... lo que constituye la base sobre la cual se tiende a construir un fetichismo en torno a éstos [los pies] o en torno a los zapatos.”⁵³

A pesar de que la mayoría de zapatos de tacón no intentan modificar anatómicamente el pie, si que con su uso prolongado se acaban produciendo deformaciones corporales y sobre todo, son causantes de dolor e incomodidad prácticamente la totalidad del tiempo que se utilizan. En palabras de Alison Lurie:

hacen que estar de pie, aunque sea poco tiempo, sea doloroso, que caminar sea agotador y correr imposible. Los andares vacilantes y de puntillas se consideran provocativos, quizá porque garantizan que ninguna mujer que los lleve pueda correr más deprisa que el hombre que la persigue. Como podrá testificar cualquiera que los haya llevado, es difícil concentrarse en el trabajo cuando los pies te están matando, especialmente si estás que te caes de hambre porque sólo has desayunado medio pomelo y un café para mantenerte cinco kilos por debajo de tu peso ideal.⁵⁴

Como comenta Lurie, además de la restricción de movimientos que producen los zapatos de tacón, otra de las modificaciones corporales que hoy en día restringe la libertad del cuerpo es la delgadez extrema. Al limitar el consumo de alimentos de forma exagerada los movimientos del cuerpo también se ven poderosamente restringidos por no tener la energía suficiente para realizar determinadas acciones.

2.2.4. La protección: física / psicológica

Particularmente en la infancia y en algunos estados de regresión, la función protectora del vestido que podría considerarse no sólo en su sentido físico, sino sobre todo desde el punto de vista psicológico, como la prolongación de la confortable función de seguridad propia del seno materno, también puede ponerse en relación con la arquitectura. El vestido, la casa y el ambiente habitable serían ‘estratos de piel sucesivos’, asociados por la misma función de protección, de comodidad y de bienestar.

N. Squicciarino⁵⁵

La función protectora de la indumentaria puede parecer en principio bastante obvia, pero al examinarla detenidamente demuestra ser mucho más interesante de lo que pueda parecer a simple vista.

La ropa puede protegernos desde un punto de vista físico pero también emocional. Cuando estamos desnudos podemos sentirnos desprotegidos en ambos sentidos y la indumentaria puede adoptar la función de abrigo, de casa o de refugio en determinadas circunstancias.

Flügel⁵⁶ en su libro *Psicología del vestido* establece una clasificación de los

53 SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* Pp. 94 sobre ELLIS, H. (1978). *Psychology of sex: a manual for students*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. P. 205.

54 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 254.

55 SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* Pp. 94.

56 FLÜGEL, J. C. *Op. Cit.* Capítulo IV.

tipos de protección para los que nos puede servir la indumentaria, diferenciando entre la protección física y la emocional.

Desde el punto de vista físico el vestido puede protegernos contra agentes como el frío o el calor pero también contra “enemigos, tanto humanos como animales.” En relación a esto último durante mucho tiempo existió una fuerte presencia de la armadura en la indumentaria. Esta prenda aunque dejó de usarse habitualmente hace tiempo, se ha mantenido “como prenda ceremonial” permaneciendo “ciertos vestigios de ella hasta el presente como en ciertos trajes militares”. También podemos ver reminiscencias de su esencia en diseños actuales como el de la imagen 9.



9 Paco Rabanne, Dress (1967)

Además de esa protección física, el vestido, como comentaba anteriormente, puede aportarnos cierta sensación de protección psicológica, aunque como dice Flügel a través de mecanismos “mucho más sutiles en su funcionamiento y más fáciles de ser pasados por alto.”

El autor dentro de este tipo de protección se refiere en primer lugar a aquellos que están relacionados con magia y espíritus. Esto normalmente se manifiesta a través del uso de amuletos u objetos “que se suponen investidos de propiedades mágicas” como la mayoría de objetos que usan los supersticiosos para atraer la buena suerte.

Además de este uso, a nivel protección también podemos encontrar elementos de la indumentaria que se utilizan contra un supuesto “peligro moral”, como ejemplo podemos señalar a los monjes que se visten con hábitos sencillos que les protegen contra “los atractivos y tentaciones de este mundo depravado.” Así, puede existir la posibilidad de que algunas prendas puedan convertirse en símbolos de unas características psicológicas concretas.

También Flügel sostiene que puede existir una tercera forma de protección que se refiere a la que se manifiesta “contra la hostilidad general del mundo en su conjunto” refiriéndose al uso que le damos a ciertas prendas en ambientes hostiles. Muchas veces nos abotonamos la chaqueta o no nos quitamos el abrigo en determinadas circunstancias con las que no nos sentimos cómodos, a veces usamos las prendas y sus modos para defendernos de lo que ocurre en el exterior o porque no nos sentimos en armonía con lo que nos rodea:

tendemos a envolvernos estrechamente con nuestras ropas, como si ellas pudieran de alguna manera apartarnos o protegernos de esa gente con la que no deseamos relacionarnos... En las mujeres obran tendencias similares, aunque tal vez más teñidas de un elemento erótico... quitarse las prendas exteriores significa una condición de amigabilidad y de estar “en casa”⁵⁷

Las conclusiones a las que llega Flügel que he detallado hasta ahora tienen gran importancia para este trabajo porque recojen la mayoría de las

⁵⁷ *Ibidem*. P. 100.

conclusiones extraídas del estudio de la protección como ámbito de influencia de la indumentaria. Aún así considero que se podría añadir a esta teoría otras dos formas de protección desde el punto de vista psicológico. En primer lugar podríamos hablar de una función de mimetización del vestido con el ambiente. En algunas ocasiones muchos individuos sienten la necesidad de pasar inadvertidos, de desaparecer en la colectividad de un grupo para protegerse de diversas eventualidades. Esto se podría entender como una especie de adaptación al medio que, normalmente, tiene que ver con la necesidad de ser considerado dentro de un estatus concreto.

Muy en consonancia con esta última afirmación también estaría la segunda forma de protección, la necesidad de pasar inadvertido frente a situaciones potenciales sexualmente. Muchos individuos no quieren ser considerados desde un punto de vista erótico en determinadas situaciones –ya sea por falta de disponibilidad sexual como por miedo- y adoptan prendas que disimulan las zonas con mayor carga erótica o dejan de utilizar determinados elementos que tienen connotaciones sexuales en su entorno. Según Joanne Entwistle:

La moda sirve para protegerse de las miradas entrometidas y permite a la persona mantener una distancia entre ella y el otro, es la ‘armadura’ del mundo moderno. Abre nuevas posibilidades para el disfraz, para la creación de un yo ‘artificial’ en el sentido de una obra de arte.⁵⁸

2.2.5. La identidad: reafirmación / negación

En la cultura contemporánea, el cuerpo se ha convertido en el templo de la identidad. Experimentamos nuestros cuerpos como separados de los demás y cada vez nos identificamos más con ellos como recipientes de nuestras identidades y lugares de expresión personal. Podemos utilizar la ropa para expresar nuestro carácter único, para expresar que somos diferentes de los demás, aunque, como miembros de clases y culturas concretas, es igualmente probable que encontremos estilos de vestir que nos conecten con los demás.

J. Entwistle⁵⁹

El vestido posee una compleja relación con la identidad, por una parte la indumentaria que elegimos puede expresar nuestra identidad, es decir, puede exponer a los demás algo sobre nuestro género, clase o posición, pero por otra, no siempre somos capaces de leerla como su dueño pretende ya que no ‘habla’ directamente y, por tanto, puede estar expuesta a malas interpretaciones. Como señala Alison Lurie: “Llevamos ropa por algunas de las mismas razones por las que hablamos: para que vivir y trabajar nos resulte más fácil y cómodo, para proclamar (o disfrazar) nuestras identidades y para atraer la atención erótica.”⁶⁰ También Entwistle señala que la naturaleza del vestido “parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad.”⁶¹ La indumentaria puede, por tanto, aislarnos o introducirnos en un colectivo o grupo social determinado, siendo este proceso unas veces

⁵⁸ ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* P. 150.

⁵⁹ *Ibidem*. Pp. 170-171.

⁶⁰ LURIE, A. *Op. cit.* P. 45.

⁶¹ ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* P. 20.

consciente y otras no. Esto se suele ver reflejado en distintos ámbitos de la indumentaria ya que potenciamos o disminuimos diversas características de nosotros mismos dependiendo de la situación.

Se puede decir entonces que confeccionamos nuestra identidad a partir del vestido, hecho que no es meramente visual y menos superficial. La ropa confecciona sobre nuestro cuerpo una identidad frágil y provisional, lo cual se debe al carácter mismo que poseen las prendas.

Al ser un fenómeno muy complejo se puede determinar que existirían diversas funciones para el vestido al igual que la identidad personal viene dada por muchos factores. Realizando un estudio pormenorizado del tema, que iré detallando en las siguientes páginas, he concluido que todas estas funciones se pueden agrupar en seis: el género, el estatus, la costumbre, el canon de belleza imperante, la necesidad de imitación de otro individuo y la importancia de la colectividad.

A. El género

Uno de los aspectos básicos en la definición de la identidad personal es el género, es la primera característica que se intenta definir de una persona desconocida. Para dar a conocer esta información, además de los rasgos físicos propios de la condición femenina o masculina, es fundamental la indumentaria que lleve el individuo potenciando o no dichos rasgos. Para Entwistle:

La indumentaria es un aspecto de la cultura, es un rasgo vital en la creación de la masculinidad y la feminidad: transforma la naturaleza en cultura al imponer significados culturales sobre el cuerpo... De esto modo, la forma en que el vestirse connota feminidad y masculinidad varía de una cultura a otra.⁶²

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, una de las funciones básicas de la ropa es potenciar la sexualidad, en palabras de Alison Lurie “que los hombres y las mujeres se sintiesen atraídos mutuamente, asegurando así la supervivencia de la especie.”⁶³ En principio no existen causas para que hoy en día la indumentaria de ambos sexos sea diferente, exceptuando la necesidad de potenciar las características propias de cada sexo. Como dice Flügel:

La existencia de diferencias sexuales en el vestido tiene detrás una tradición tan larga y casi universal que la deseabilidad de tales diferencias se da usualmente por sentada... Parece no haber (especialmente en la vida moderna) ningún factor esencial en la naturaleza, hábitos o funciones de los dos sexos que necesitaran una diferencia notable en el traje, aparte de el deseo de acentuar las diferencias sexuales mismas.⁶⁴

Esta diferenciación sexual comienza ya desde el nacimiento, no tanto a través de las formas de la indumentaria, como de los adornos o los colores (azul para niño y rosa para niña), y a lo largo de la vida se va consolidando a través de prendas que transmiten cualidades “deseables” para cada género. La ropa

62 *Ibidem*. P. 177.

63 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 237.

64 FLÜGEL, J. C. *Op. Cit.* P. 262.

del hombre se ha diseñado tradicionalmente para sugerir dominio físico dando especial relevancia a la musculatura en hombros y brazos, mientras que la femenina estaba diseñada para sugerir aptitud para la maternidad, dando importancia a los pechos y el estómago resaltando las formas redondeadas del cuerpo femenino.

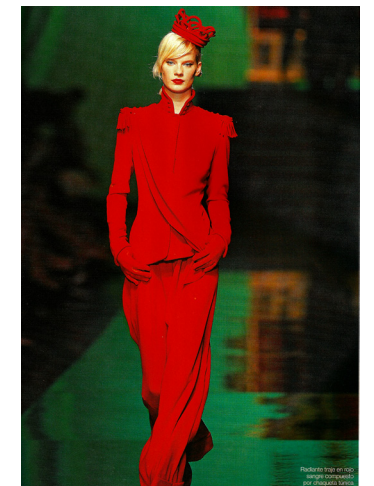
De esta forma los roles masculino y femenino han quedado siempre muy definidos por el uso de la indumentaria; no es hasta el siglo XX que se empieza a popularizar la modificación de estos apelos a partir del vestido como símbolo de la liberación femenina. Hasta entonces la ropa de hombre y mujer estaba totalmente diferenciada y se consideraba muy escandaloso adoptar en público el vestido del otro género. A medida que las mujeres van adquiriendo roles hasta entonces interpretados solamente por los hombres, comienzan a necesitar llevar ropa más cómoda. Según comenta Alison Lurie:

En la década de 1890, a medida que las mujeres empezaron a trabajar fuera de casa y a participar en los deportes, aparecieron estilos más sencillos y más masculinos. La mujer emancipada o trabajadora podía llevar camisa, corbata, chaqueta y sombrero muy parecidos a los de sus contemporáneos varones. Debajo de esta indumentaria, no obstante, seguía llevando un ceñido corsé y varias capas de enaguas, sugiriendo gráficamente que de momento su emancipación sólo era superficial... Hasta los años veinte las mujeres y las muchachas no empezaron a llevar pantalones, ni largos ni cortos, ni para practicar deportes ni para uso informal. Este nuevo estilo fue recibido con desaprobación y burlas... Ponerse pantalones para ir a la oficina o a una fiesta era impensable, y cualquier mujer que apareciese en un acto de etiqueta con un traje pantalón se asumía que era una bohemía excéntrica y probablemente lesbiana.⁶⁵

Hoy en día hay ciertas prendas, que eran consideradas masculinas, que han pasado a ser unisex (img. 10). Al contrario que la indumentaria femenina, la masculina ha permanecido casi inmóvil desde hace mucho tiempo y no existe casi ninguna prenda tradicionalmente de mujer que haya pasado a formar parte del armario del hombre. Lo que sí se ha producido sin embargo, es un incremento del culto al cuerpo con el uso antes impensable de cremas, lociones, etc... Como dice Gilles Lipovetsky “[hoy en día] los hombres se preocupan más de su arreglo personal, están más abiertos a las novedades de moda, velan por su apariencia y entran, de este modo, en el ciclo narcisista, antes reputado como femenino.”⁶⁶

A pesar de que hoy en día la moda parece más andrógina, “incluso las prendas ‘unisex’ demuestran una exagerada obsesión por el género.”⁶⁷

El uso de ropa considerada del otro género está aceptado en determinados



10 Jean Paul Gaultier, (Fall Couture 2007)

65 LURIE, A. *Op. Cit.* Pp. 248-250.

66 LIPOVETSKY, G. [traducción de Felipe Hernández y Carmen López] (1991). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. 2ª Edición. Barcelona: Anagrama. P. 137.

67 ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* P. 173.

ambientes, pero, en general, sigue siendo una causa de exclusión social. Se sigue esperando que la mujer o el hombre se vistan de una forma considerada apropiada para su género. En el caso de la mujer se intenta que mantenga una vestimenta incómoda que la incapacite en cierta medida para realizar el trabajo como un hombre, sólo que, como hemos comentado anteriormente, en la actualidad “sus recursos estratégicos más efectivos son el calzado y la exigencia de esbeltez.”⁶⁸

Como la mujer asume roles antiguamente considerados masculinos en muchos casos necesita ocultarse tras una fachada de masculinidad o en algunas ocasiones de exagerada feminidad. Joan Riviere (1929) en *Womanliness as Masquerade* “afirma que esas mujeres, con frecuencia profesionales con éxito, adoptan de forma exagerada los símbolos de la ‘feminidad’ y puede que se comporten con una actitud seductora con los hombres con los que se relacionan. Esta interpretación exagerada calma algunas de sus ansiedades sobre su feminidad y su deseo de masculinidad.”⁶⁹

B. El estatus

Otra de las funciones más evidentes de la vestimenta en relación con la identidad del individuo es la de mostrar un estatus determinado de aquel que la lleva. A través de la indumentaria intentamos formar parte -o salirnos- de un grupo social ya que existe, en la mayoría de nosotros, una necesidad de formar parte de algo que nos relacione socialmente con un estilo de vida, una filosofía y unos ideales determinados. Según Descamps: “El vestido está hecho para indicar los mil matices de las clases sociales. En un análisis psicosocial del vestido, la parte social supera con mucho a la de la psicología personal.”⁷⁰

En muchos casos se utiliza la indumentaria como símbolo de ostentación económica. Como dice Alison Lurie:

Una de las funciones principales de la mujer victoriana y eduardiana de clase alta era la exhibición de la riqueza de su padre o de su esposo sobre su persona. Cuanto más lujosa fuera su ropa, y cuanto más obvio fuese que la incapacitaba para cualquier actividad productiva, mayor era su valor como escaparate.⁷¹ (img. 11)



11 Anónimo, (1880)



12 Dior, (Spring Couture 2007)

Hoy en día esa ostentación también se hace muy patente en el tipo de ropa utilizada por las clases altas, que suele ser incómoda y expresar que con ella no se pueden realizar esfuerzos físicos propios de una clase trabajadora. Del mismo modo también exhibe un enorme empeño por representar menor edad de la que realmente se tiene porque como dice Lipoketsky, “representar

menos edad importa hoy día mucho más que exhibir un rango social.”⁷²

En relación con la ostentación social a través de la ropa, podemos ver que otra forma básica es la cantidad de prendas que se pone un individuo, ya sean chalecos, pañuelos y camisas de manga larga (incluso en momentos muy calurosos) en los hombres, como pantis, fulares y todo tipo de accesorios en las mujeres.

Otra de las formas más extendidas de ostentación es tener “muchas prendas de vestir similares, de tal manera que casi nunca lleves exactamente la misma indumentaria,”⁷³ como en el caso de los actores famosos de quienes se considera que nunca deben repetir un traje porque tienen la obligación de reafirmar su estatus a través de la ropa que lucen en los actos públicos. En esos casos también es fundamental la exclusividad de las prendas de vestir, el mejor ejemplo son los vestidos de alta costura (img. 12), no sólo por los materiales con los que están hechos o su diseño exclusivo, sino también por la habilidad de su manufactura hecha por manos expertas y exclusivas. A veces esas prendas que hacen ostentación de la clase social no son de la mejor calidad, ya que hoy en día el estatus no se relaciona tanto con calidad como con la exclusividad. En los últimos tiempos se ha dado una gran publicidad a los diseñadores de ropa para generar “marcas” y elevar el precio de las prendas de ropa para hacerlas únicamente accesibles a individuos de cierto estatus. Las prendas de ropa de esas marcas son muy caras por los enormes presupuestos en publicidad y no por la calidad de las mismas⁷⁴

En otros casos la relación con el estatus se establece a través de asociaciones con actividades exclusivas como la indumentaria utilizada en la práctica de deportes como en golf, la hípica o la vela o los uniformes utilizados por estudiantes de universidades elitistas.

Las excentricidades en la moda también a veces pueden ser una forma de protesta y de oposición, de rebelión de los jóvenes o de un sector concreto de la población. Como apunta Descamps “la moda es un medio de manifestar su pertenencia a un grupo... y al mismo tiempo su oposición a otro grupo”⁷⁵ En este sentido puede potenciar el apoyo a determinadas situaciones de grupos sociales -como por ejemplo el uso del pañuelo palestino- o de oposición contra un sistema político represor como el caso del uso del traje en la Revolución Francesa frente a la ostentación del traje rococó de la nobleza.

Simpatizantes de la izquierda política llevan atuendos más similares a los de la clase trabajadora, según Köning “hay ocasiones en las que la hechura de la barba o el corte de pelo pueden transformarse en la expresión de corrientes políticas o posiciones ideológicas”⁷⁶, también entre la gente de bandas de barrios marginales llevar ropa cara es esencial para reafirmar “la reputación y la autoestima”⁷⁷

C. La costumbre

Tanto por tradición de una cultura (para mantenerla) como por una cuestión

68 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 253.

69 ENTWISTLE, J. *Op. Cit.* Pp. 216-217 sobre RIVIERE, J. (1986) *Formations of Fantasy*. Londres: Methuen.

70 DESCAMPS, M. *Op. cit.* P. 65-66

71 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 161.

72 LIPOVETSKY, G. *Op. Cit.* P. 135.

73 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 141.

74 *Ibidem.* P. 149.

75 DESCAMPS, M. *Op. cit.* P. 73

76 KÖNING, R. *Op. Cit.* P. 31.

77 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 142.

familiar o personal, se intentan mantener ciertas tradiciones relacionadas con la indumentaria. Existe en muchos de nosotros una necesidad de que el tiempo no avance y de que todo se mantenga inalterable. Frente a esto podemos hablar del concepto moda donde se otorga una gran importancia a “lo último” o a “lo que se lleva” para reafirmar una serie de características personales como juventud, frescura, modernidad o actualidad.

En relación con este tema podemos ver la clasificación que establece Flügel en cuanto al tipo de vestido, lo divide en “fijo y de moda”⁷⁸ Las ventajas del fijo son ahorrar tiempo en la elección, eliminar la competencia, suprimir gastos innecesarios o mejorar la apariencia de aquellos que “tienen poco gusto” pero también “su misma uniformidad le impide expresar adecuadamente la individualidad” además de impedirle “adaptarse adecuadamente a las necesidades, criterios e ideales cambiantes.”

En contraposición a la idea del traje conservador surge el concepto de moda, que es más antiguo de lo que solemos creer. Como comenta Descamps, la moda es un “fenómeno universal que se advierte en forma de contagio imitativo, incluso en los grupos más rudimentarios y primitivos”⁷⁹ Suele aparecer ligada a la juventud porque su misma esencia es joven; es versátil para sorprender, para renovarse constantemente, por eso suele estar menos aceptada entre personas de edades más avanzadas que suelen evitar las novedades como “manifestación simbólica de su apego al pasado.”⁸⁰ En cambio, cuando la moda no tiene un aspecto tan juvenil, las personas maduras la aceptan en mayor medida. También en muchos casos ocurre que la gente más mayor se aferra a modas propias de su juventud y no desea desprenderse de ellas por lo que simbolizan. Como dice Alison Lurie:

Un tipo especial de conservadurismo indumentario ocurre en aquellos que siguen usando las ropas y los peinados que más les favorecían en su juventud... Se ha sugerido que la edad de una mujer se puede fijar de forma muy precisa por su peinado, aunque vaya vestida a la última moda.⁸¹

En la mayoría de ocasiones la moda también suele tener un trasfondo sexual, por lo que en muchas ocasiones es motivo de controversia entre los estratos sociales más moralistas, que, como apunta Deslandres, “acusar de extravagantes y



13 Racinet, Peplo griego



14 M.Fortuny, Delphos (1924)



15 Issey Miyake, (Spring 1997)



16 Elie Saab, (Fall Couture 08)

78 FLÜGEL, J. C. *Op. Cit.* P. 284.

79 DESCAMPS, M. *Op. cit.* P. 50

80 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 170.

81 *Ibidem.* P. 172.

perversos a quien las llevan.”⁸²

A pesar de que la voluntad de la moda es ser novedosa, es muy complicado innovar siempre, por eso en la mayoría de los casos, no se proponen cosas nuevas, sino que se trata de renovar o rejuvenecer algo antiguo, en relación a este concepto es muy interesante la afirmación de Baudrillard que define la moda como “la frivolidad del déjà vu.”⁸³ Esto se puede apreciar no sólo en las colecciones actuales que imitan décadas distintas, sino en las modas de otros siglos que se fijaban a las anteriores —como por ejemplo el traje *Delphos*, diseñado por Mariano Fortuny a principios del siglo XX (img. 14) que tomaba como referente los modos clásicos griegos (img. 13) y a su vez ha sido numerosas veces interpretado posteriormente en los diseños de Issey Miyake (img. 15) o en muchas de las colecciones actuales de alta costura (img. 16).

D. El canon de belleza imperante

En muchos individuos existe la necesidad de formar parte del grupo en el que impera el canon de belleza del momento. En la mayoría de los casos ese prototipo no se ajusta a sus posibilidades naturales, por lo que se intenta conseguir a través de modificaciones corporales que no siempre son suficientes para acercarnos al canon y sentirnos aceptados por la sociedad. Este ideal de belleza, en la mayoría de los casos, está relacionado con la necesidad de pertenecer a un grupo bien considerado socialmente y personificar una serie de características propias de ese grupo. También a veces puede tener que ver con cierta actitud sádica, en la que se castiga el cuerpo, al no aceptar la realidad de nuestra naturaleza y mortificarnos por no ser lo que se espera de nosotros.

En el extremo opuesto, muchas personas no quieren formar parte de ese canon e intentan diferenciarse de él porque lo consideran más exótico y atractivo, o porque sienten la necesidad de condenar el canon establecido.

Como ya hemos comentado anteriormente, la mujer ha sido víctima de la necesidad de personificar en su cuerpo y su indumentaria la posición social, no sólo propia sino de su familia y se ha visto obligada a adaptar su cuerpo mediante aberraciones corporales a los dictámenes de la moda, como en los casos citados de los pies en China o el uso extendido del corsé. En la mayoría de los casos la importancia de ajustarse al canon era fundamental para conservar el estatus y expresar las cualidades que se consideraban propias de una mujer, a pesar de poner en riesgo la salud en muchas ocasiones como comenta Alison Lurie:

A principios del siglo XIX apareció un nuevo ideal femenino. Se redefinió a las mujeres como seres a mitad de camino entre los niños y los ángeles: criaturas débiles, tímidas e inocentes de nervios sensibles y pudor vulnerable que sólo podían estar verdaderamente seguras y felices bajo la protección de un hombre. Se admiraba la ligereza y la fragilidad física, y lo que por entonces se llamaba ‘salud robusta’ se consideraba burdo y de clase baja... Las modas de principios del siglo XIX estaban diseñadas para dar un aspecto

82 DESLANDRES, Y. *Op. Cit.* P. 20

83 DESCAMPS, M. *Op. cit.* P. 29

de frágil inmadurez... perpetuaban la encantadora mala salud de quienes las lucían... Hacia la década de 1830, las modas de mujer ofrecían algo más de protección contra el clima, pero siguieron sugiriendo –y fomentando- la fragilidad física... El principal agente de esta debilidad... fue el corsé, que por entonces no se veía como una simple moda sino como una necesidad física. La estructura de las damas, se pensaba, era extremadamente frágil: sus músculos no podían mantenerlas en pie sin ayuda⁸⁴

A pesar de que hoy en día las modas para la mujer han cambiado sustancialmente existen otro tipo de intervenciones corporales que se consideran necesarias en muchos ámbitos como las operaciones de cirugía estética, la mayoría de ellas para conservar la juventud y la delgadez. El uso extendido de los implantes de silicona, las liposucciones o las modificaciones faciales no deja de ser una práctica peligrosa que en muchos casos pone en riesgo la salud sólo por el hecho de intentar acercarse más a un canon de belleza imposible y poco realista.

E. La necesidad de imitación de otro individuo

En muchas ocasiones las personas sienten la necesidad de imitar la indumentaria de otros individuos porque pretenden apropiarse de su identidad y de sus características personales. El objeto de la imitación puede estar relacionado de forma personal con el imitador o ser un objeto de culto, como ocurre con las estrellas de cine o los deportistas de élite que son imitados por muchas personas con la intención de conseguir tener su mismo estatus. Según Descamps:

el mecanismo de la moda es un hecho fundamental de la psicología social. Es una de las grandes formas de imitación, y la hallamos por doquier... es uno de los elementos esenciales de las complejas sociedades contemporáneas⁸⁵

Para Lipovietsky este hecho es fundamental en el desarrollo de las modas, que en muchos casos comienzan como imitaciones de la indumentaria de ciertos personajes y se acaban popularizando: “los decretos de la moda consiguen extenderse gracias al deseo de los individuos de parecerse a aquellos a quienes se juzga superiores, a aquellos que irradian prestigio y rango.”⁸⁶ También Alison Lurie hace referencia a esta afirmación y comenta que “inicialmente esos estilos los asumen los *fans* de la Personalidad, a la vez como forma de homenaje y como magia por simpatía,”⁸⁷ y después pasan de esos iniciales fans a convertirse en modas generalizadas por “un proceso que los autores británicos Ted Polhemus y Lynn Proctor han denominado *modalización*”⁸⁸ haciendo que las asociaciones originales se diluyan.

F. La importancia de la colectividad

A través de la indumentaria también podemos diferenciarnos o no de la

84 LURIE, A. *Op. Cit.* Pp. 241-242.

85 DESCAMPS, M. *Op. Cit.* P. 9.

86 LIPOVETSKY, G. *Op. Cit.* P. 42

87 LURIE, A. *Op. Cit.* P. 164.

88 *Ibidem.* P. 164

masa, podemos dar importancia a nuestra personalidad, nuestros gustos y costumbres o, como ya he comentado, intentar encajar en un grupo determinado. Según Alberoni:

La gente, determinado grupo social, el individuo, pueden vestirse bien para intentar “ser diferentes” o para “ser iguales a” su grupo de referencia ideal. Ese par de variables “aceptación-rechazo” debe interpretarse en general en relación con una exposición más amplia, en la que “vestirse” es sólo uno de los componentes culturales que intervienen.⁸⁹

El hombre es un ser social por lo que siente la necesidad de formar parte de un grupo y sentirse identificado con una filosofía y unas características concretas, como comenta Lefineau al decir que “si bien se ha demostrado que somos únicos e irrepetibles, la historia nos ratifica que cada uno de nosotros necesita tener un grupo de pertenencia,”⁹⁰ pero en algunas ocasiones el individuo siente la necesidad de diferenciarse y expresar sus características personales porque suele tener la sensación de que si no atrae a los demás no existe. La moda es una clara expresión de esta intención de distinción, en palabras de Descamp:

La motivación de ir a la moda es el deseo de hacerse ver, de ser distinguido. La moda es una manifestación de individualismo y marginalidad. Uno trata de distinguirse con una vestimenta original, nueva, nunca vista. La persona que va a la moda no quiere ir vestida como la masa, y responde así a una necesidad de aislarse, de exhibirse, de distinguirse.⁹¹

Esto es conflictivo porque a pesar de que ese sea el deseo que lleva a la gente a seguir la moda la consecuencia es que al final todos acaban copiándose y siguiendo un mismo patrón, con lo que en vez de aislarse del grupo pasan a formar parte de una colectividad y a no diferenciarse de la masa. Normalmente las modas aparecen como garantía de cambio e individualidad pero cuando se popularizan acaban desembocando en un comportamiento uniforme, según Köning “gracias a que la moda se vuelve uniforme, los miembros de un grupo pueden reconocerse unos a otros, lo que produce una sensación de satisfacción y seguridad.”⁹²

Como ya hemos comentado anteriormente la indumentaria es un lenguaje significativo donde existen una serie de códigos con los que podemos comunicarnos con los demás y expresar muchas características personales. En muchos casos, la uniformidad en el vestir es “una garantía de crédito”⁹³ porque nos habla de si un hombre es serio, respetable o tiene una serie de connotaciones concretas de la persona que viste ciertas prendas. Estos códigos en algunos casos están tan definidos que no permiten variaciones ni la más mínima expresión personal, como en el caso de los uniformes militares. Como comenta Alberoni “frente a un traje militar, el traje civil parece abierto a un número mayor de variaciones individuales” aunque

89 ALBERONI, F. [et. al.] *Op. Cit.* P. 47.

90 LEFINEAU, M. (2010). *Tribus urbanas. La indumentaria desde una perspectiva multicultural.* Buenos Aires: Nobuko. P. 13.

91 DESCAMPS, M. *Op. cit.* P. 32.

92 KÖNING, R. *Op. Cit.* P. 47.

93 ALBERONI, F. [et. al.] *Op. Cit.* P. 65.

“basta con observar una revista de modas al comienzo de una temporada para ver que hasta las variaciones están previstas con cierta rigidez.”⁹⁴ Los uniformes de todo tipo suelen ser, como dice Deslandres, “una señal de reconocimiento, tanto para quienes los llevan, como para quienes los ven.”⁹⁵ Sus detalles son fijados y hacen desaparecer la personalidad del individuo que se esconde bajo el papel que supuestamente está desempeñando. Son personajes que no sólo se interpretan a sí mismos, sino que, a veces, desempeñan actitudes propias de una “autoridad social.”⁹⁶ En relación a este tema Squicciarino comenta lo siguiente:

Algunas profesiones y funciones exigen el empleo de un tipo determinado de indumentaria, como el uniforme de la policía, la toga del juez o los hábitos de los religiosos. A veces comunicar informaciones sobre el papel que se desempeña puede ser indispensable par establecer el modelo justo de interacción, como por ejemplo, en el interior de un hospital, donde médicos, enfermeros, pacientes y visitantes revelan su posición a través del modo de vestir.⁹⁷

Esta caracterización no está lejos de los disfraces de carnaval o de la indumentaria de los actores cuando interpretan un personaje que se colocan ciertas prendas de ropa o modificaciones del cuerpo que les llevan a un estado anímico concreto y a unas características personales que no son las suyas.



17 Martin Margiela, Jacket (Spring 1997)

94 *Ibidem*. P. 19.

95 DESLANDRES, Y. *Op. Cit.* P. 233.

96 DESCAMPS, M. *Op. cit.*. P. 66

97 SQUICCIARINO, N. *Op. Cit.* P. 40

CAPÍTULO 3

El vestido como inspiración: obra personal

las ropas, aunque parezcan meros apéndices extraños, han penetrado en el núcleo mismo de nuestra existencia como seres humanos.

Flügel⁹⁸

Como ya se planteaba en la introducción, la motivación para realizar este trabajo se originaba en un interés personal por indagar y enriquecer con un mayor conocimiento mi propia obra, un trabajo que gira en torno a la identidad. Además de este interés personal existe otro por parte del colectivo Crudo de trabajar en torno a las relaciones entre Arte y Diseño, básicas en nuestra Filosofía,⁹⁹ creando una serie de libros que darían lugar a un alfabeto.

A lo largo del capítulo II ha quedado demostrado como la indumentaria influye en la construcción de nuestra personalidad y se refleja en distintos ámbitos: la intimidad, el sexo, la expresión corporal, la protección y la identidad. Además, estos campos de influencia se organizan en estratos que van desde el más cercano al cuerpo, hasta el más superficial, al igual que las distintas capas de la indumentaria -desde la propia piel hasta los complementos-. A partir de estos principios he creado una serie de piezas artísticas, que se complementan con el trabajo de Carol Galiñanes para la creación del Alfabeto Crudo.

Lo que propongo en las siguientes páginas es, en primer lugar, analizar el uso que una serie de artistas le conceden a sus piezas para comprender mejor mi propio trabajo y ubicarlo dentro de la situación artística actual. En segundo lugar hacer un breve recorrido por los antecedentes y la línea de trabajo que he seguido hasta el momento para poder valorar la coherencia y la evolución y así ser más consciente de mi realidad artística. Por último, mostrar las piezas creadas tanto de forma individual como dentro del colectivo Crudo, motivadas por este trabajo.

3.1. Artistas de referencia

Como dijo el filósofo no hay nada nuevo bajo el sol. Es más, no sólo no hay nada nuevo sino que bajo el sol lo que realmente hay es un enorme volumen

98 FLÜGEL, J. C. *Op. Cit.* P. 12.

99 De difícil digestión / Duro / Directo / Puro / Desnudo / Comprometido / Frío / Emotivo / Impactante / Irritante / Desafiante / Dual / Radical / Verdadero / Bello / Crítico / Exagerado / Transgresor / Conceptual / Responsable / Auténtico / Virgen / Contundente / Sincero / Inmediato / Sonoro / Fresco / Sin artificio / Perfecto / Excitante / Intacto / Social / Poético / Inteligente / Brutal / Ilimitado / Simbólico

de re-interpretaciones, re-visiones, re-ediciones y re-elaboraciones a partir de un puñado de conceptos atemporales cuya adscripción circunstancial reside precisamente en el prefijo “re”.

Convenimos, re-considerando el axioma del filósofo, que tanto las ideas como su materialización no vienen de la nada, sino que parten de la percepción -ya sea ésta consciente o no- de otras ideas y materializaciones existentes. Todo acto propio parte, de una u otra forma, de un acto ajeno preexistente que se ha hecho fuerte en el baúl de nuestras propias ideas, hasta el punto de que lo reconocemos como nuestro.

Evidentemente, nuestros re-ferentes, esos actos ajenos preexistentes, son voluntarios. Nosotros mismos facilitamos su ubicación en algún lugar de nuestro archivo gracias a su capacidad de re-flejarnos (o de emocionarnos, de sorprendernos...) Pero no sólo acumulamos referentes voluntarios, sino que en esa maraña de ladrillos con los que construimos nuestra propia obra se encuentran referentes casuales, ajenos a nuestra consciencia, pertenecientes a los recuerdos, al tiempo pasado o al anhelo futuro, lo que quisimos ser y no nos atrevimos a decir o lo que nunca quisimos ser y nos dio miedo darle forma.

Todo acto humano es producto, al menos en parte, de esa maraña referencial, pero la obra artística es especialmente propensa a constatar que existe un cosmos de origen, extensión y forma indefinida dentro de nosotros mismos del que somos en parte deudores y en parte rehenes pero que, en cualquier caso, da forma, en mayor o menor medida, a nuestra individualidad creadora. El objetivo de este capítulo del trabajo es tratar de sacar a la luz algunos de estos referentes. O dicho de otra forma, tratar de evidenciar de cuánta cantidad de “re” puede componerse mi propio trabajo: el que reconozco como inevitablemente mío.

3.1.1. Indumentaria:

En cuanto a su trabajo con la indumentaria, desde un punto de vista conceptual o formal, he considerado relevante para este estudio la obra de los artistas que podemos ver a continuación.

Ana Laura Aláez

El interés fetichista que desarrolla Ana Laura Aláez en su trabajo resulta inspirador para desarrollar la obra artística objeto de este estudio. Según Juan Antonio Ramírez en la instalación *Tigras y Felinas* “los hilos transparentes que sujetaban las prendas y la disposición en hilera acentuaban esa sensación de catálogo sistemático al tiempo que se incrementaba la autonomía visual de cada pieza. Esas ropas femeninas flotaban ingravitas, como en el sueño ideal del (o de la) fetichista.”¹⁰⁰



18 Ana Laura Aláez, *Tigras y Felinas* (1995)

100 RAMÍREZ, J. A. *Op. Cit.* Pp. 147-148.

Anselm Kiefer

“Desde el convencimiento de que no existe una verdad sino interpretaciones diferentes, Kiefer constantemente cuestiona en sus obras el lugar que ocupa el ser humano dentro del cosmos y analiza las interrelaciones entre la historia, la mitología, la literatura, la identidad y la arquitectura alemanas... De esta forma, Kiefer nos brinda un corpus de obra prolífico cuya escala monumental y particular textura subrayan la solemnidad y la naturaleza trascendente de su contenido...”



19 Anselm Kiefer, *LiLith am Roten Meer* (1990)

En *Mujeres de la Antigüedad* (2000-04), maniqués sin cabeza, ataviados con vestidos de crinolina blanca, representan a personajes mitológicos e históricos de la antigüedad. Algunas de estas mujeres fueron heroínas, otras malvadas, pero todas eran de fortaleza y determinación notables.”¹⁰¹



20 Anselm Kiefer, Extracto de la serie *Women of antiquity* (2002)

Beverly Semmes

La artista exagera las formas de ropa con el propósito de insistir en el papel de la industria a la hora de construir la identidad de la mujer cuestionando estereotipos e ideales sociales femeninos. Como comenta Mar Mendoza:

Si en el arte clásico la proporción y medida de la ropa era el prototipo de la perfección y el estatus social, Semmes distorsiona las proporciones del

101 *Anselm Kiefer: [exposición]*. Extracto del texto de Germano Celant, comisario de la exposición del artista en el Museo Guggenheim de Bilbao (28 marzo 2007 - 09 septiembre 2007) <www.guggenheim-bilbao.es>

tamaño estándar de la ropa de forma exagerada, de lo que resulta un estudio formal del patrón, de la textura y del color a escala monumental, con lo que da sentido a la estrategia de la deformación propia a la que las escalas sociales nos obligan a pertenecer.¹⁰²



21 Beverly Semmes, *Alphabet Dresses* (2006)



22 Beverly Semmes, *Petunia* (2001)



23 Beverly Semmes, *Buried Treasure* (1994)

Birgit Jürgenssen

Iniciada en el surrealismo, investiga acerca de la relación de la mujer con su entorno social a través de un trabajo muy conceptual. Subvierte los roles sociales de la feminidad utilizando su propio cuerpo como material y creando escenarios, muchos desde la perspectiva surrealista, en los que muestra la situación de la mujer en los marcos que les son asignados socialmente. Como dice Mar Mendoza en su ensayo *El vestido femenino y su identidad* :

La crítica feminista está presente con gran dureza en la obra de Birgit, la cocina es parte del vestido de la mujer, de modo que tanto la plancha como el horno forman parte de sus diseños del traje que construye y que es a la vez la cárcel en que se desarrolla la vida de la mujer bajo la mirada represiva del hombre. La mujer es una parte del mobiliario, esencialmente del mobiliario de



24 Birgit Jürgenssen
Untitled (Body Projection), 1988

102 MENDOZA, M. (2010). *El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*. Director, Francisco Molinero Ayala. Universidad Complutense de Madrid. Pp. 172-173.

cocina, y como tal es vista y, por tanto, vestida. Todo ello conlleva un mensaje agrio, aunque, en ocasiones, lo tiña de cierta ironía. Pero este delantal-horno con un pan dentro también hace alusión a la faceta maternal que la mujer ha mantenido durante siglos frente al hombre.¹⁰³



25 Birgit Jürgenssen,
Houswives' Kitchen Apron (1975)

Gérard Deschamps

El francés Deschamps, nos ofrece, a través de sus ensamblajes, una sintonía visual comunicadora de unas formas actuales de existencia que hacen de lo anodino y rutinario una realidad plástica, de lo decrepito y acabado una armonía física donde dejar atrás el sentido y la concepción de otros fenómenos artísticos menos heterodoxos.



26 Gérard Deschamps,
Ice Cream Escrime (1961)



27 Gérard Deschamps,
Dans les Règles de l'Art (1960)

103 *Ibidem*. P. 195.

Rebecca Horn

El trabajo de Rebecca Horn siempre ha tenido un gran interés en el desarrollo de mi obra, pero para este estudio ha sido muy interesante fijarme en su pieza *Arm Extensions* con la que refleja la impotencia de la mujer encerrada en una indumentaria que consiste en unas cintas rojas que cruzan el cuerpo completo a modo de cintas que atan un corsé. Tanto estas cintas como los brazos que se extienden, pero son inútiles y no permiten la movilidad, encarcando el cuerpo. Según palabras de Mar Mendoza acerca de esta obra: “Los vestidos atrapan a la mujer en estructuras que la violentan y constriñen. Las diversas torturas que se intuyen en la vestimenta la transforman en armas que representan no sólo la violencia, sino también la opresión a la que el cuerpo femenino se ha visto avocado durante siglos.”¹⁰⁴



28 Rebecca Horn, *Arm Extensions* (1968)

Nelly Hagasi

En esta obra de Nelly Agassi vemos de nuevo un interés por el tratamiento de la indumentaria femenina que atrapa el cuerpo, al estar vestida con una prenda que se va haciendo más y más grande como una especie de macroestructura que va incapacitando a la persona que lo lleva.



3.1.2. Libro de artista:

Son artistas que, además de trabajar en otros ámbitos, han desarrollado parte de su obra a través del lenguaje de libro. Por tener una base conceptual que ha apoyado en mayor o menor medida al desarrollo de este estudio se han destacado las siguientes publicaciones:

Marcel Duchamp: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme* también llamada *La Boîte verte*.

Es un libro que surge como complemento a una obra emblemática de Marcel Duchamp, *El Gran Vidrio* y aporta explicaciones y significados a través de notas, apuntes y dibujos del artista.



29 Marcel Duchamp, *La Boîte verte* (1934)

¹⁰⁴ *Ibidem*. P. 203.



30 Nelly Agassi, *Palace of Tears* (2001).



31 Antoni Tàpies, *El pa a la barca* (1963)



32 Antoni Tàpies, *Novel·la* (1965)

Antoni Tàpies: *El pa a la barca* (Barcelona, 1963) y *Novel·la* (Barcelona, 1965).

Resulta muy relevante para mi trabajo la relación de simbiosis que existe en estos dos libros entre texto e imagen, además de su narrativa creada a través de la composición visual y los elementos plásticos.

George Maciunas: *Flux Year book 2* y *Fluxkit*



33 George Maciunas, *Flux Year Book 2* (1967)



34 George Maciunas, *Fluxkit* (1964)

Michael Snow: *Cover to cover*.

Es un trabajo muy interesante donde podemos ver un acercamiento entre dos formatos en principio muy alejados: el libro y el vídeo. A través de las fotografías que se van sucediendo en sus páginas se genera una sensación cinematográfica por lo que podemos considerarlo un híbrido entre lo audiovisual y lo corpóreo.

Boltanski: *La Maison Manquante* (*The Missing House*).

En esta obra el artista busca provocar emociones fuertes en el espectador -él mismo declara que realiza un arte sentimental -"recortando fotografías de viejos álbumes familiares, fotos de personas anónimas, desconocidas o muertas"¹⁰⁵ encerrando sus vidas para siempre en un marco fotográfico.

Philip Zimmermann: *Long Story Short: Home Is Where the Heart Is*.

Para el estudio que nos ocupa es muy interesante el tratamiento del cuerpo humano en las fotografías del libro, porque a través del uso del encuadre selectivo, despersonaliza la figura humana robándole su identidad.



35 Michael Snow *Cover to cover* (1975)

¹⁰⁵ DRUCKER, J. (1995). *The Century of Artist Books*. Nueva York: Granary Books. P. 20.



36 Philip Zimmermann, *Long Story Short: Home Is Where the Heart Is* (1999)



37 Boltanski, *La Maison Manquante* (1992)

Darío Zeruto y Helene Genvrin: *Cascada*.

Donde el concepción formato es fundamental y el libro aparece como un objeto que se expande y ocupa su propio espacio.

Teresa Rosa Aguayo: *Heridas*.

Es un proyecto muy interesante para este proyecto por el trabajo que realiza la autora con los materiales dotándolos de una gran carga simbólica y narrativa



38 Teresa Rosa Aguayo, *Heridas* (2010)

39 Darío Zeruto y Helene Genvrin, *Cascada* (2009)

Mahoko Akiyama: *Mahoko Akiyama's Doll Collection Maidens Invited to the Goldfish Mansion One Lapis Lazuli Night*.

Muy interesante por ciertos aspectos conceptuales acerca del universo de la mujer que tienen mucha relación con el trabajo que nos ocupa, además de un interés especial por la materialización de los aspectos formales.



40 Mahoko Akiyama, *Mahoko Akiyama's Doll Collection Maidens Invited to the Goldfish Mansion One Lapis Lazuli Night* (2004)

3.1.3. Collage

Ellen Gallagher

Su trabajo es muy inspirador, tanto por sus recursos formales como por su punto de vista irónico y crítico hacia el mundo de la belleza, la cosmética y la higiene. También es interesante como utiliza imágenes en principio alejadas del mundo del arte, sin aparentes posibilidades y las transforma en mensajes. En palabras de la propia artista: “Intento convertir algo que carece de sentido en algo significativo”¹⁰⁶



41 Ellen Gallagher, *Serie Deluxe* (2004/2005)

Richard Prince

Presenta a la mujer en actitudes eróticas y anula su personalidad uniformando todas las caras con óvalos negros que dan un aspecto infantil y grotesco a esas mujeres convirtiéndolas en muñecos. También es interesante como refuerza la carga sexual de sus personajes al intervenir las bocas de esa forma (como un agujero negro)



42 Richard Prince, *Ile de France* (2008)

James Gallagher

Me interesa fundamentalmente por el contenido simbólico de sus imágenes. En ellas trabaja sobre la pérdida de la individualidad y la anulación de la identidad

¹⁰⁶ GROSENICK, U, (2005). Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. Colonia: Taschen. P. 96.



43 James Gallagher, *Girls 1* (2006)



44 James Gallagher, *Lunch Line* (2005)



45 James Gallagher, *Brown Thoughts* (2010)

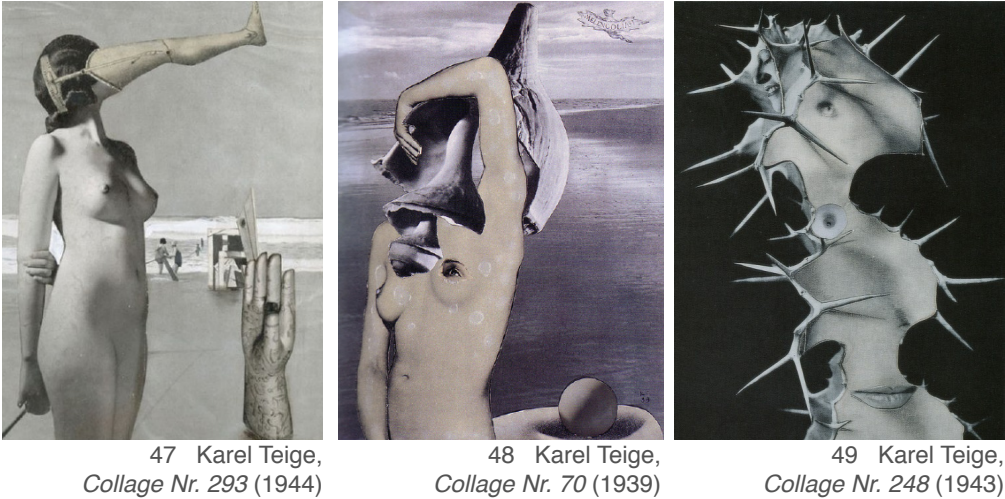


46 James Gallagher, *Brent Man* (2005)

(tan presentes en mi obra) utilizando personajes en actitudes eróticas a los que uniforma mediante manchas negras sobre sus caras. También es muy enriquecedor ver como refuerza, con estas simples intervenciones sobre las imágenes, la carga sexual de las actitudes de esos personajes.

Karel Teige

Básico como referente para mi trabajo actual por la relación surrealista que establece entre la mujer y los objetos, donde el cuerpo se ve modificado por las características formales y simbólicas de los objetos que lo transforman.

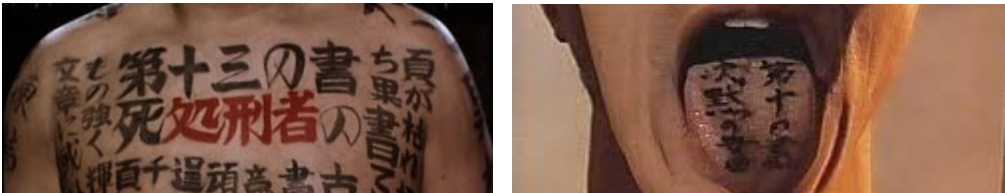


3.1.4. Alfabeto

Hay dos actividades humanas que siempre son estimulantes a la excitación y la sorpresa: una es el sexo, obviamente, y la otra, la literatura. Así que quise escribir un guión donde se unieran esos deleites, la carne y el texto, de manera muy íntima.

Peter Greenaway¹⁰⁷

En este apartado se presenta una serie de ejemplos de alfabetos que considero relevantes para el desarrollo de mi trabajo, ya que su aportación ha contribuido a la hora de entender el abecedario como un sistema que puede ser concebido como una obra artística. Los más destacados han sido el trabajo de Peter Greenaway en la película *The Pillow Book* (img. 50) y los alfabetos de Karel Teige (img. 51), Peter Blake (img. 52) o Therese Vandling (img. 53).



50 Peter Greenaway, Fotogramas de *The Pillow Book* (1996)

107 Extracto de la entrevista “El cuerpo es un libro” realizada por Leonardo García Tsao a Peter Greenaway durante el Festival de Cannes de 1996 para *La Jornada Semanal*. <<http://www.jornada.unam.mx/1996/06/23/sem-greenaway.html>>

“Karel Teige (1900-1951) fue el más importante de los escritores-artistas checos de los años veinte y treinta. Su fotomontaje para la secuencia de veinticuatro poemas titulada *Abeceda*, escrita por su amigo Vítěslav Nezval, es una obra de creación única, tan elegante como ingeniosa, sin duda una de las obra maestras del movimiento moderno checo. En el diseño del fotomontaje participó una tercera persona, la bailarina Milca Mayarová, quien tuvo la idea de hacer una coreografía a partir de los poemas creando una especie de pose para cada una de las letras y, finalmente, publicar el libro con los pequeños diseños de Teige. Valiéndose de las fotografías de Mayarová que realizara Karel Paspá, en las que aparece adoptando unas poses gimnásticas tan castas como eróticas, los diseños de Teige transforman el alfabeto en lo que acabó convirtiéndose en todo un manifiesto constructivista, la plasmación perfecta de su propósito de crear un nuevo ‘lenguaje óptico, un sistema de signos capaz de encarnar palabras bajo la apariencia de imágenes gráficas’. Se trata de una sorprendente realización de lo que László Moholy-Nagy definiera en su influyente libro sobre la Bauhaus *Pintura, Fotografía y Cine*, publicado en 1925 como ‘tipofoto’, esto es, la dinámica combinación de imagen fotográfica y letra”¹⁰⁸



51 Karel Teige, *Alfabeto moderno checo* (1926)

108 ROTHENSTEIN, J. y M. GOODING. (2004). *ABZ: más alfabetos y otros signos*. Barcelona: Blume. P. 41)



52 Peter Blake, *An Alphabet* (2007)



53 Therese Vandling, *The unfinished body* (2009)

3.2. Antecedentes artísticos personales

En este apartado he recopilado una serie de proyectos personales cuya línea de trabajo tiene que ver con el libro como objeto artístico. Al estudiarlos de forma cronológica se puede apreciar una evolución tanto conceptual como formal desde los primeros experimentos hasta la labor que he realizado para este proyecto. Aún así existen métodos de trabajo y expresiones formales que se mantienen en mi obra, como el uso fundamental del collage, el trabajo con la textura del soporte, la relevancia de los aspectos simbólicos, una atención especial sobre los aspectos sociales del mundo femenino y la estrecha relación entre texto y expresión plástica. A continuación se detallan las descripciones de todos los proyectos, junto con referencias visuales, para poder observar estas conclusiones.

Fando y Lis

FICHA TÉCNICA

Fecha de realización: 2008

Dimensiones: 15 x 10 cm

Materiales: Papel, tela de tapicería y cartón

Técnica: Impresión digital y estampación de tipos móviles sobre papel y tela

DESCRIPCIÓN

Libro de artista inspirado en la puesta en escena del texto *Fando y Lis* de Fernando Arrabal dirigida por Carlos Alonso en la Sala Ítaca de Madrid en Septiembre de 2005.



54 Bengoa Vázquez, *Fando y Lis* (2008)

Ábreme, el libro

FICHA TÉCNICA

Fecha de realización: 2009

Dimensiones: 40 x 18 cm

Materiales: Papel, tela y cartón

Técnica: Collage, Video digital / 4:3 / Color e Impresión digital

DESCRIPCIÓN

Ábreme es el intento por aunar en una misma pieza las tres caras del hombre: humanidad, fantasía y magia. El viaje se enmarca a través de las propuestas estéticas que se nos plantean para conseguir un individuo deudor del anterior pero reconfigurado. El estado espiritual cubre de una cierta nebulosa el exceso de concreción de su faceta consciente y nos relaciona con un cierto pasado subjetivo que se autogenera en un rincón del recuerdo. La identidad suspendida nos remite a la doble esencia humana: el camino y el corazón. Todo se funde en el caos vertiginoso de la huida y plantea una pregunta que demanda su respuesta: ¿Y ahora qué?

Es una videoocreación concebida dentro de la serie *Acción Cruda nº 1* pensada para proyectarse en una sala de despiece de carne y dialogar con el espacio dotando de características “crudas” al mismo.

A través de las distintas proyecciones en determinados espacios de la sala el vídeo se adueñaba del lugar y lo convertía en propio creando así una totalidad híbrida entre imagen, espacio y tiempo.

La idea fundamental era conseguir una comunicación entre espacio y audiovisual, fundiendo el uno en el otro para crear un nuevo objeto artístico, un *site specific*. El espacio se veía transformado por una serie de imágenes en movimiento, que después quedaron recogidas en un libro-objeto donde se reforzaba la idea de proceso, de traslación y de discurso narrativo tan presentes en el vídeo.

Malos hábitos

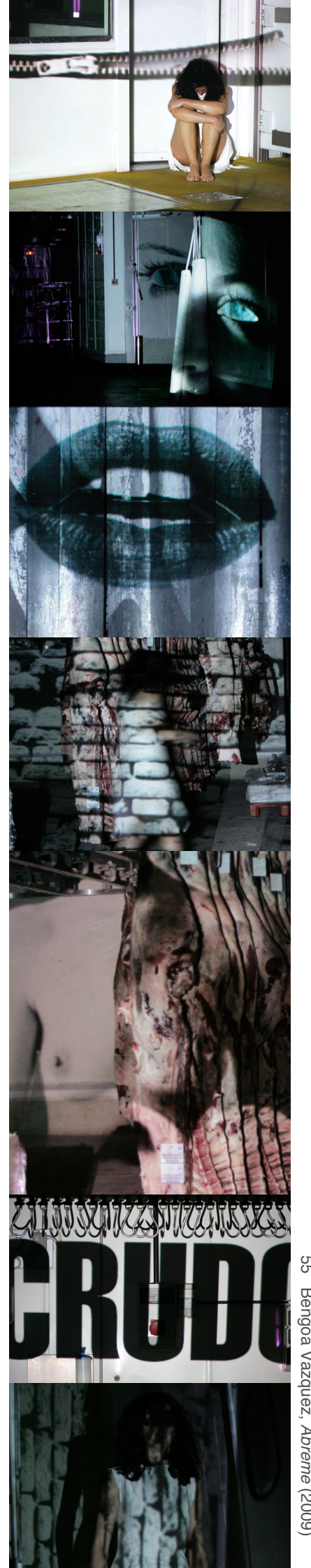
FICHA TÉCNICA

Fecha de realización: 2010

Dimensiones: 20 x 20 cm

Materiales: Papel, cartón ondulado, bolsas de plástico, cuchillas, hilo y tela

Técnica: Collage y estampación de tipos móviles sobre papel y tela.



55 Bengoa Vázquez, *Ábreme* (2009)



DESCRIPCIÓN

Libro desmontable creado a base de páginas de diferentes materiales con ilustraciones relacionadas con el Colectivo Crudo.

American Book

FICHA TÉCNICA

Fecha de realización: 2010

Dimensiones: 60 x 45 cm

Materiales: Americana, papel, cola blanca, bramante, cuchillas, clavos, bolsas de plástico e hilo.

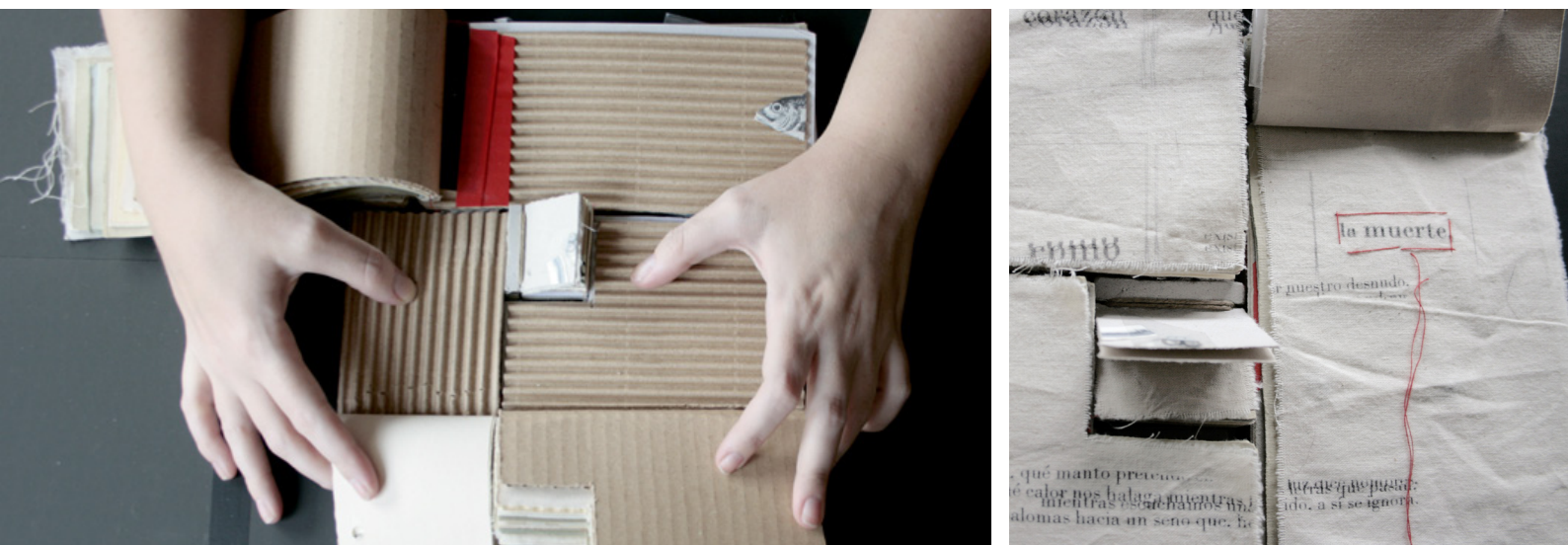
Técnica: Técnica mixta

DESCRIPCIÓN

Libro-objeto creado forrando con diversos papeles con planos, textos, descripciones, fotografías y recuerdos una americana de tela.



57 Bengoa Vázquez, *American Book* (2010)



Cuaderno Dada (apéndice)

FICHA TÉCNICA

Fecha de realización: 2010

Dimensiones: 20 x 8 cm

Materiales: Papel, hilo y bramante.

Técnica: Collage y estampación de tipos móviles sobre papel.

DESCRIPCIÓN

Pequeño libro realizado con el material sobrante del libro *Malos hábitos* tomando textos extraídos de la obra *Los Ciegos* de Maeterlinck y *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda, ilustrados y mezclados al azar.



56 Estudio Crudo, *Malos hábitos* (2010)



Interiores (Simbología animal lorquiana)

FICHA TÉCNICA

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 27 x 19 cm

Materiales: Papel y tornillos

Técnica: Impresión digital y transferencia sobre papel.

DESCRIPCIÓN

Libro de artista tomando referencias visuales de láminas de anatomía en el que se relaciona la significación poética que Federico García Lorca otorgaba a algunos animales relacionados con rasgos propios del ser humano.

Intimando

FICHA TÉCNICA

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 20 x 15 cm

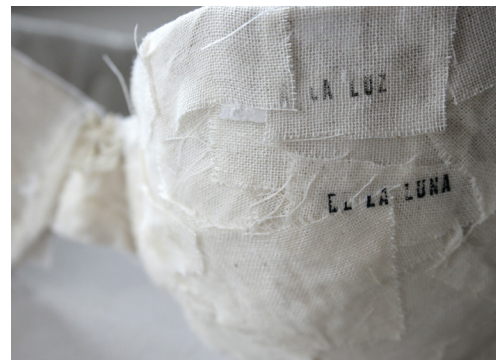
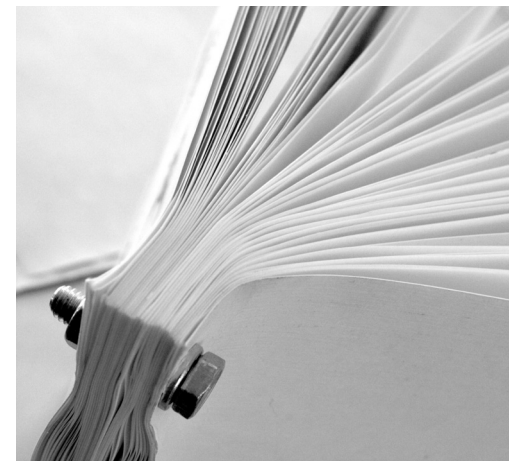
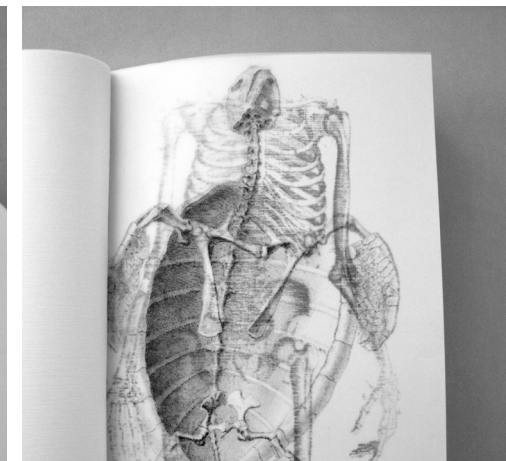
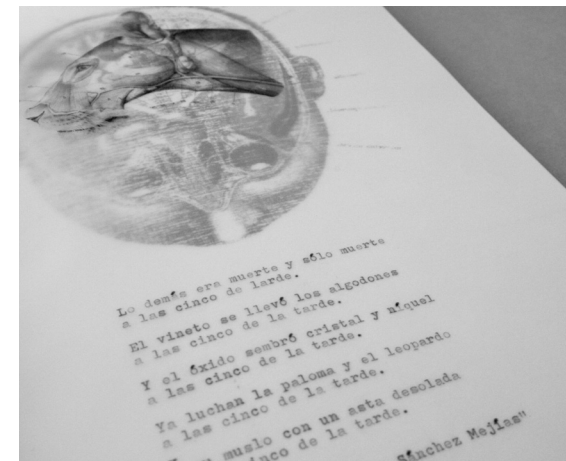
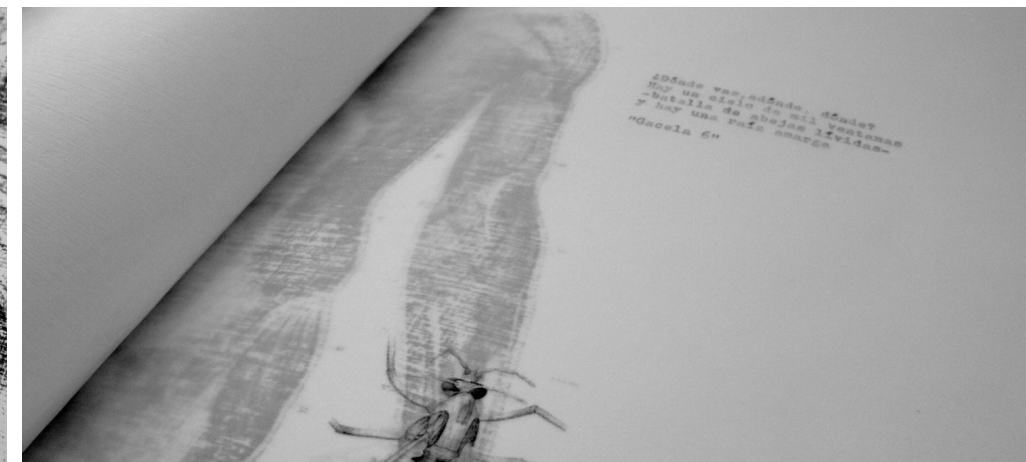
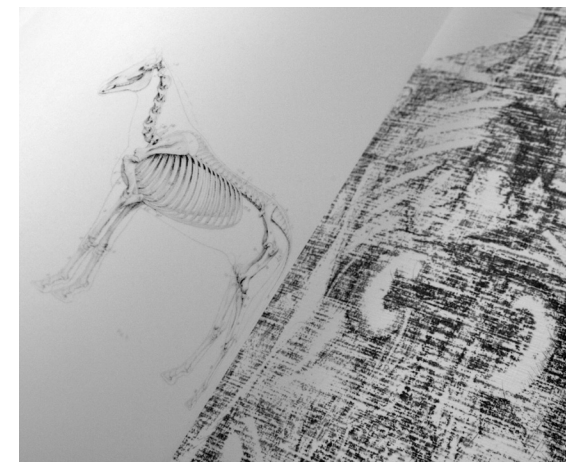
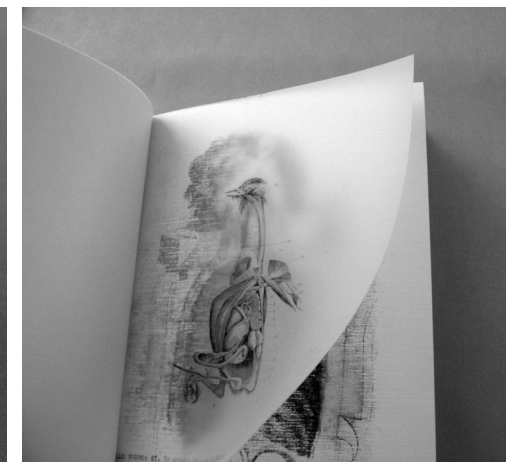
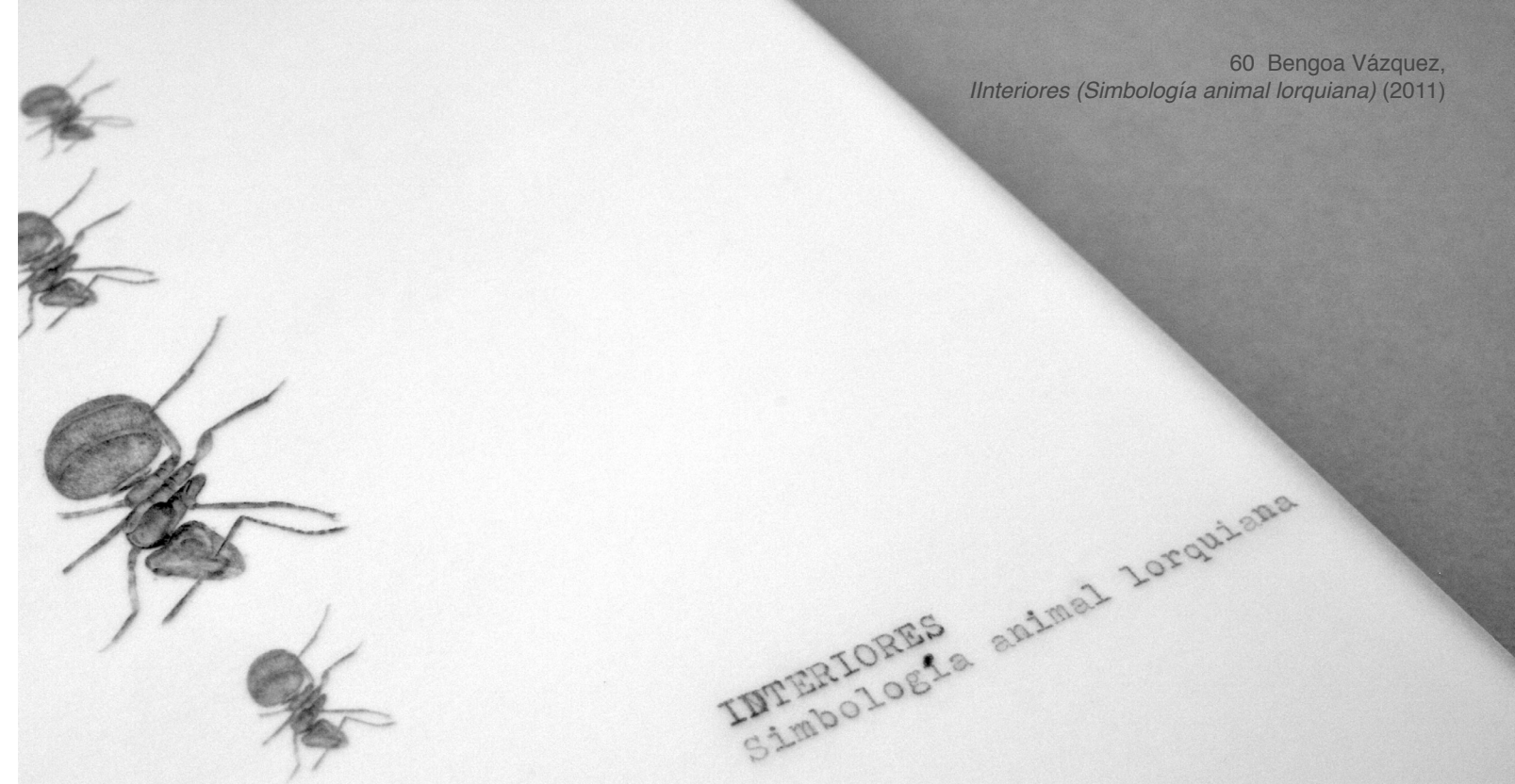
Materiales: Sujetador, corpiño, papel, cola blanca y tela

Técnica: Técnica mixta

DESCRIPCIÓN

Libro-escultórico que se aparta de la convención formal del libro y experimenta con la variabilidad del sentido de lectura tradicional.

El cuerpo desaparece, el interior abandona al exterior creando otro cuerpo a través de la ropa que lo viste al dar importancia a aquello que no se ve, al vacío que queda en la pieza escultórica.



59 Bengoa Vázquez, *Intimando* (2011)

3.3. Proyecto personal: los ámbitos de influencia de la indumentaria expresados a través del libro como manifestación artística

Según Johanna Drucker en su estudio *The Century of Artists Books*, los Libros-Arte “son la quintaesencia de las creaciones del s. XX, cuyo obvio destino continuará en el siglo siguiente”¹⁰⁹.

Podemos pensar en los libros como meros continentes de textos, pero es obvio que pueden albergar otros lenguajes además del lenguaje literario: todo sistema de signos tiene cabida dentro de la estructura de un libro.

El lenguaje visual busca dentro de estructuras (libros) nuevas fórmulas de asociación y crea con formas propias nuevos códigos de comunicación, utiliza conjuntamente nuevos signos y símbolos, elementos fonéticos y visuales, elementos tipográficos, valora el color y la forma, valora el signo semántico como tal signo y el espacio o soporte donde va a desarrollarse la obra, dándole a la página categoría de espacio artístico en potencia, espacio donde se puede exhibir un trabajo. Junto al lenguaje semántico busca el estético.

En un libro de artista la forma del libro se utiliza porque sirve para el propósito del artista, aunque se encuentra sublimada a través de otro lenguaje. Al perder sus características físicas y formales, el libro pierde su especificidad en favor del estado de objeto de arte, en el sentido tradicional del término.

Los libros de artista, sienten el deber de respetar la estructura formal del libro en la mayoría de las ocasiones, aunque existe un abanico muy amplio de expresión. El libro de artista se ha incorporado a los medios tradicionales del arte y ha evolucionado hacia otros soportes como lo menciona Johanna Drucker: “El artista produciendo un libro de artista emplea el libro porque: Lo piensa como una forma particular para trabajar un concepto.”¹¹⁰

Al margen de contenidos, un libro, un continente de lenguajes, es un objeto con un peso y unas medidas que nos dan un volumen en el espacio.

Sería una torpeza pretender aplicar el mismo baremo, utilizar una misma escala a la hora de valorar los méritos de un libro y los méritos del texto que ese ejemplar contiene, pero sería una torpeza también ignorar que los libros como objetos que son, con su propia realidad exterior, están sujetos a unas condiciones de percepción que proporcionan nuevas maneras de comunicar. Estos libros, vistos como objetos autónomos en el espacio ofrecen al lector-espectador, nuevas alternativas y con ellas están potenciando las posibilidades de comunicación de todos los géneros literarios y de cualquier otro sistema de signos o símbolos. Los escritores no escriben libros, está claro que lo que ellos hacen es escribir textos, si asumimos esto y que información no es necesariamente comunicación, estamos en disposición de poder interpretar nuevos códigos de lectura.

En este tipo de publicaciones nada tiene consistencia aisladamente, la estructura del libro considerado como libro-objeto, la forman la suma de todos sus elementos y el mensaje final que oferta al lector es el libro en sí, el libro en su totalidad. Un libro-objeto no es un mero soporte de palabras, sino una secuencia de espacios desarrollados en cualquier lenguaje escrito con

109 DRUCKER, J. *Op. Cit.* P. 362.

110 *Ibidem.* P. 362.

cualquier sistema de signos, siendo el lenguaje literario es el menos empleado en estos libros.

El creador de libros-objeto, hace libros, utiliza efectivamente las posibilidades espaciales de la página, explota su potencialidad táctil y propone formas, medidas y colores adecuados, es el único responsable de que el libro alcance a ser un hecho real. Las medidas, la forma, los colores y los materiales empleados nos proporcionan una experiencia visual, táctil y hasta olfativa, pudiendo darse el caso de ser más importante y enriquecedora que el propio contenido ofrecido por el texto.

Aún así existen muchas discrepancias por el uso de una terminología precisa para referirse y clasificar este tipo de expresiones plásticas. Para este proyecto vamos a acogernos a la terminología desarrollada por Bibiana Crespo en su artículo *El Libro-Arte*, por su capacidad para englobar cantidad de proyectos multidisciplinarios en torno al universo del libro y establecer una clasificación muy precisa y consecuente:

Después de casi cuarenta años de debate sobre los Libros-Arte, y a juzgar por la bibliografía sobre esta cuestión, la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte, presenta un marco de confusión considerable... Uno de los motivos que propician este ‘enredo’ conceptual es el englobar y generalizar bajo el término Libros de Artista a un amplio espectro de creaciones en torno a la noción de libro. Por este motivo, en este estudio adoptamos el nombre de Libro-Arte para designar al conjunto genérico de: Libros Ilustrados, *Livres d’Artiste* o *de Peintre*, Libros de Artista, Revistas y Manifiestos Artísticos, Libros-Objeto, Libros-Instalación, Libros-Performance y Libros-Electrónicos.¹¹¹

Como ya dije en la introducción, este trabajo forma parte de un proyecto global para realizar un alfabeto corporal a través de una serie de Libros-Arte. Se parte de la premisa de que podemos dividir tanto el cuerpo como la indumentaria que lo complementa en estratos. De esa manera establecemos que podemos realizar un recorrido desde la parte más externa del ser humano -los complementos en la indumentaria- hasta la más interna -la fragilidad mental-. Cada uno de estos estratos se corresponde con un libro o una colección de libros que a su vez relacionamos con una serie de letras para componer nuestro alfabeto.

En el proyecto que nos ocupa se ha trabajado con los estratos que van desde la piel hasta los accesorios (y que a su vez se relacionan como ya hemos visto hasta ahora con los ámbitos de influencia de la indumentaria) jugando con las catorce últimas letras del abecedario para crear siete libros con expresiones plásticas diversas pero complementarias. En todos ellos existen una serie de conceptos clave o “atributos” que los definen y que se relacionan con las letras del abecedario como se irá explicando a lo largo de este capítulo.

La base conceptual de todas las obras sería reflejar los distintos ámbitos de influencia de la indumentaria en la construcción de nuestra personalidad bajo un prisma artístico personal, pero cada una de ellas es una obra independiente con metodología y características propias. Para observarlo a continuación se

111 CRESPO, B. (2010). *El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte*. Barcelona: Libro, Arte y Sociedad. P. 9.

irá detallando cada uno de los libros

3.3.1. La intimidad: *¿Quién soy?*

Se trata de un libro realizado en papel de seda cuyo contenido no puede ser observado porque al estar cosido por todos los bordes no permite el visionado de su interior.



61 Bengoa Vázquez, *¿Quién soy?* (2011)

FICHA TÉCNICA:

Título: *¿Quién soy?*

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 64 x43 cm

Materiales: Papel de seda e hilo

Técnica: Transferencia sobre papel

Tipología: Libro de artista¹¹²

MARCO CONCEPTUAL

He intentado expresar a través de esta obra la dificultad existente a la hora de intentar conocer la intimidad personal de un individuo. El libro está cosido por todos los cantos y es imposible penetrar en su interior. En la mayoría de las fotos que se presentan (img. 62) tenemos la posibilidad de ver ese interior secreto donde aparecen textos que hacen referencia a todas aquellas cosas que me resultan pudorosas, como expresar en alto los kilos que peso o decirle a las personas de mi entorno mis secretos y necesidades íntimas.

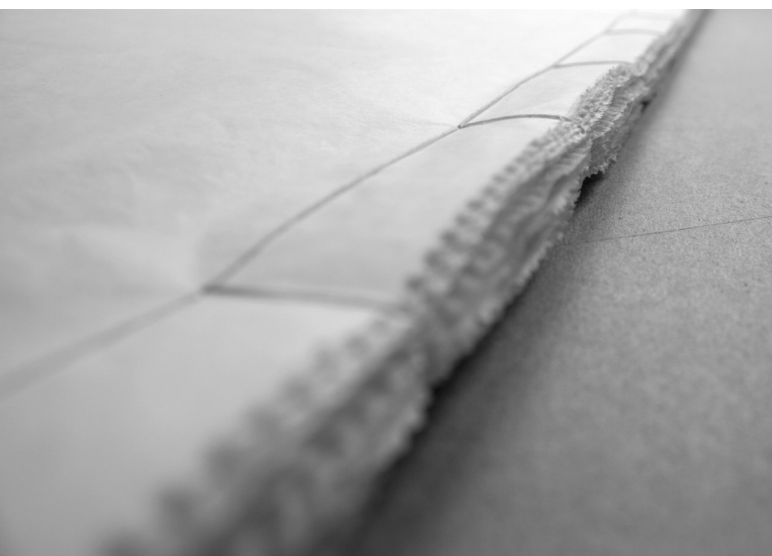
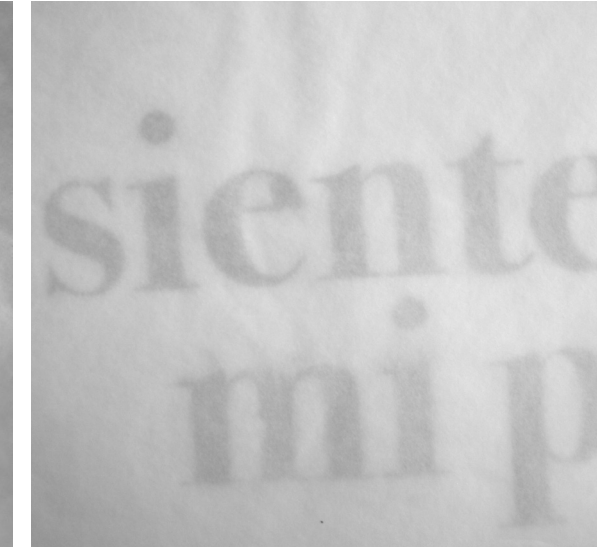
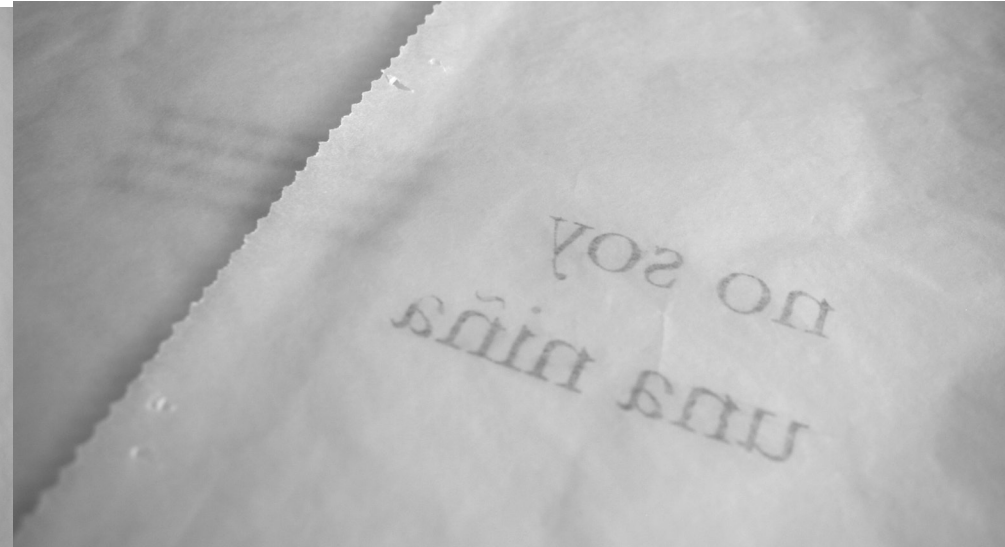
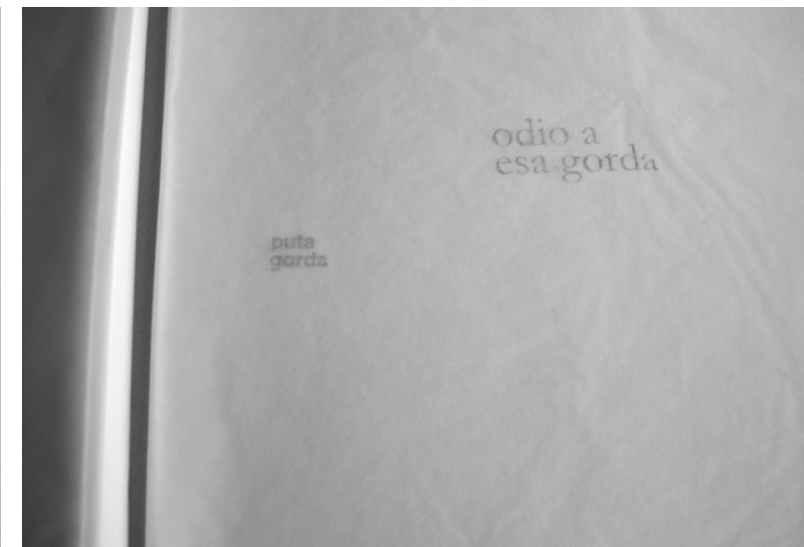
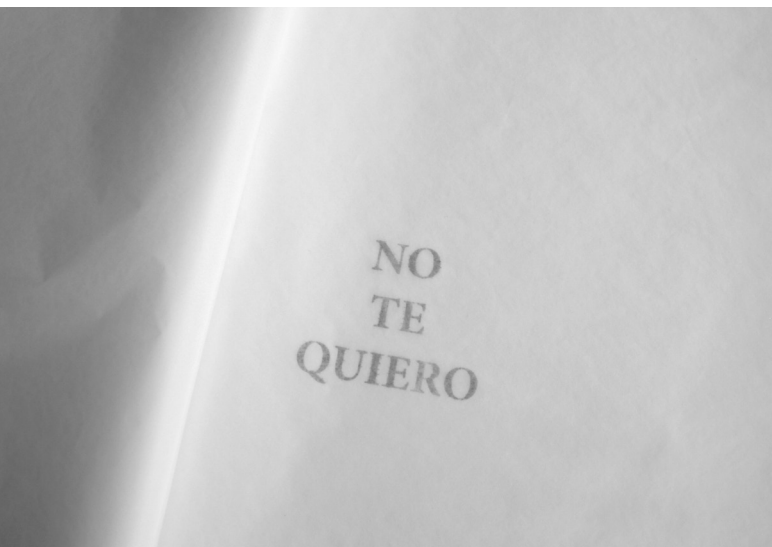
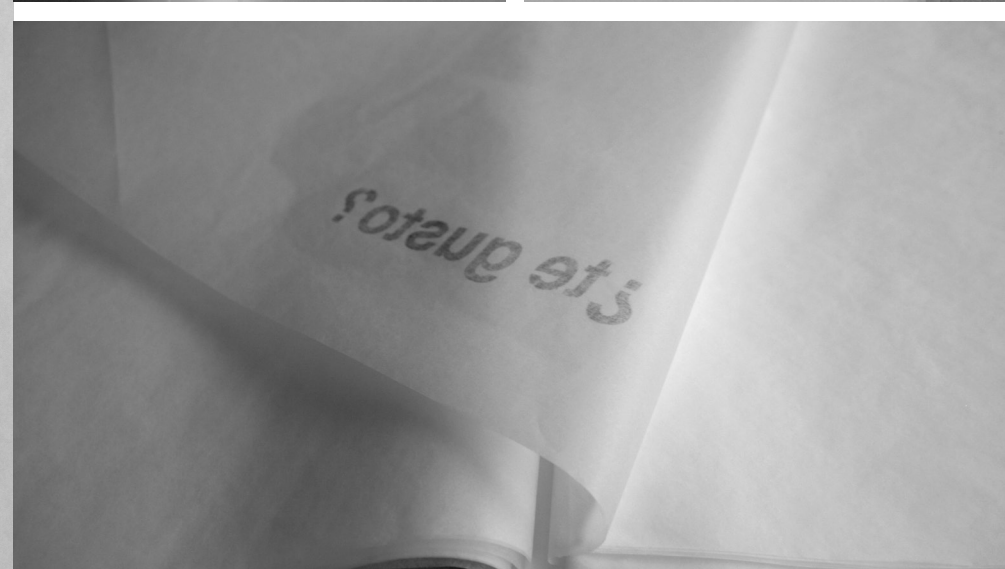
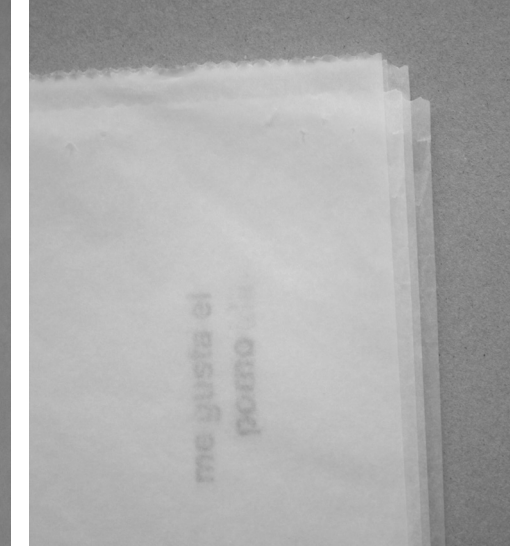
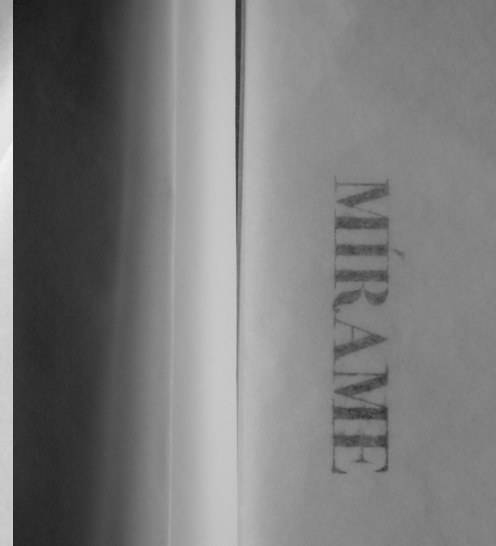
¹¹² *Ibidem*. P. 16.

ARLIS/UK&Eire (FORD, S. (1989). "Artists' Books in UK&Eire Libraries" en *Art Libraries Journal*. pág. 1) consensuó la siguiente definición como la más concreta y precisa:

Un libro u objeto que parece un libro en el cual un artista ha tenido una mayor aportación, más allá de la ilustración o autoría: donde la apariencia final del libro pertenece a la interferencia del artista/participación: donde el libro es la manifestación de la creatividad del artista: donde el libro es una obra de arte por sí mismo.



62 Bengoa Vázquez, *¿Quién soy?* (2011)



3.3.2. El sexo: *Quien teme al lobo feroz*

La obra consta de nueve libros surgidos a partir de escenas extraídas del texto inédito de Laura Ordás *Quien teme al lobo feroz*. Cada libro está envuelto por una prenda de ropa interior femenina que a su vez posee una imagen emblemática de cada uno de los nueve libros.



64 Bengoa Vázquez, *Quien teme al lobo feroz* (2011)

FICHA TÉCNICA

Título: *Quien teme al lobo feroz*

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 150 x 100 cm

Materiales: Papel, prendas de ropa interior y cartón

Técnica: Impresión digital y transferencia sobre papel y tela

Tipología: Libro de Artista

MARCO CONCEPTUAL:

T1.- ¿Puedo empezar ya? Hola, estoy aquí para contar lo que pasó en realidad: Perdí la cabeza por un lobo. Quién teme al lobo feroz... ¡Que me coma, que me coma! Ardía de deseo. Pero mi gozo en un pozo: ¡se estaba tirando a la vieja! ¡Qué sucio! ¡Qué pervertidos! Para más *inri* jugaban a travestirse intercambiándose la ropa.

Laura Ordás¹¹³

Quien teme al lobo feroz es un proyecto interdisciplinar acerca de la identidad femenina en el mundo contemporáneo. El objetivo principal del proyecto es analizar y reflexionar acerca de las distintas facetas o roles que adopta una mujer en su relación con el sexo a través de un lenguaje directo e irónico.

¹¹³ Fragmento del texto inédito de Laura Ordás *Quien teme al lobo feroz* (Madrid, 2010)

Se pretende la adopción de una perspectiva de género alternativa y abierta que escape de modelos preconcebidos relacionados con el concepto de identidad y su relación con la ropa interior y el sexo. En la creación del trabajo ha sido fundamental la integración entre arte y diseño a través de disciplinas como el collage, el grabado y el diseño editorial. El tipo de trabajo posee el mismo carácter interdisciplinar que los tipos de mujer que se presentan en él, para reforzar la idea del amplio y complejo espectro del universo femenino.

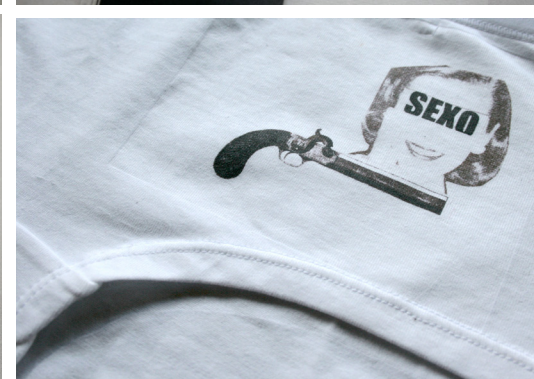
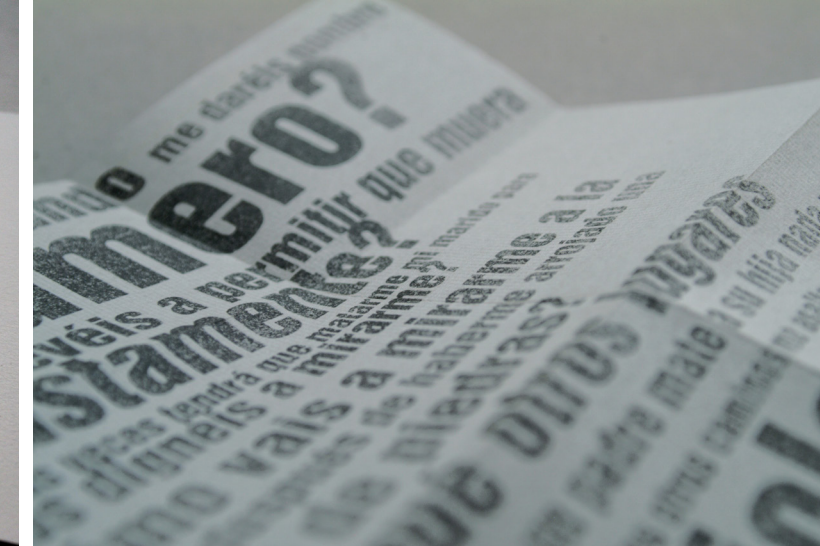
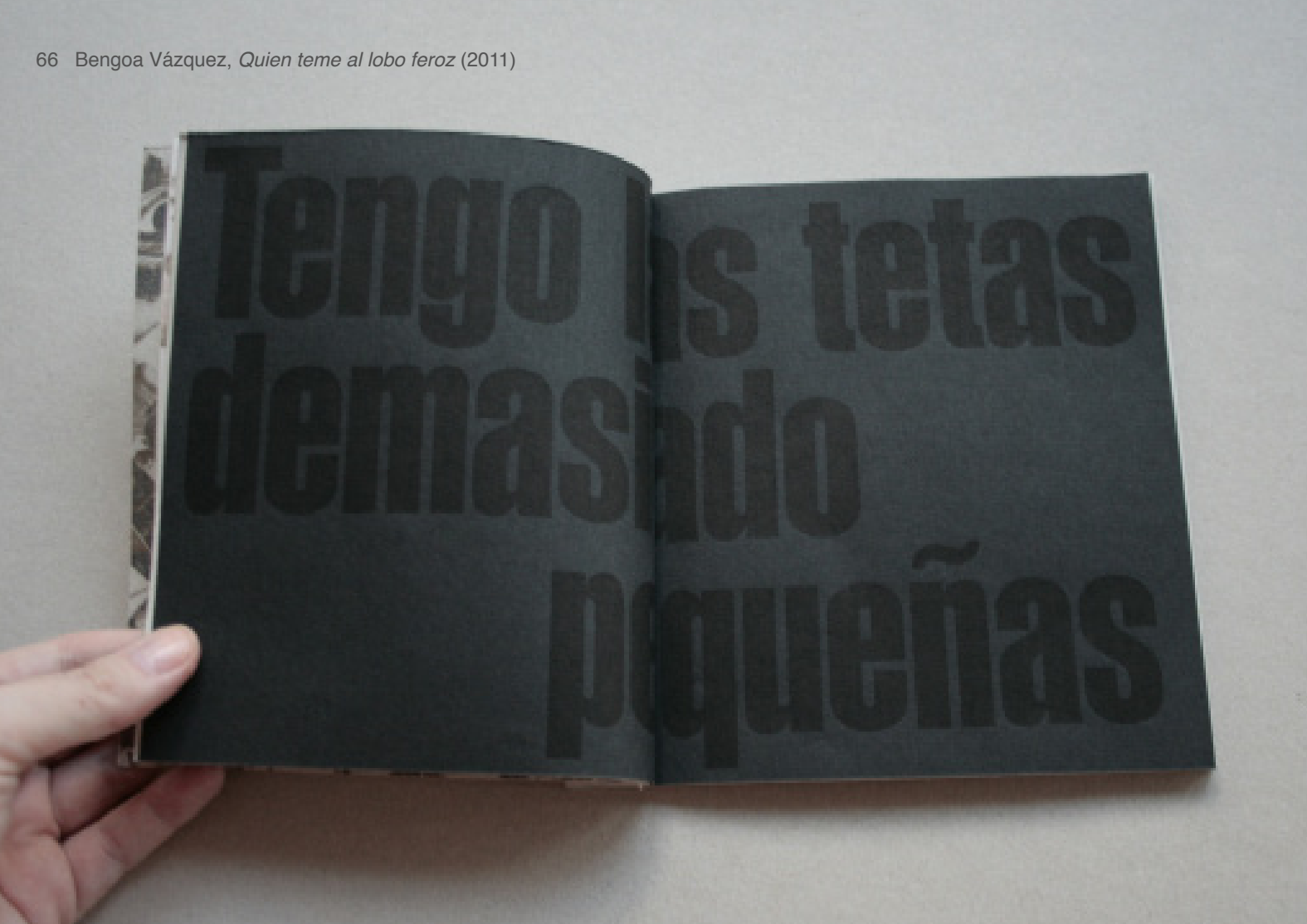
Fragmentos de la escena 4 del texto de Laura Ordás:

Sexo enlatado	Sísmicas
Sexo húmedo	Silenciosas
Sexo sucio	Sensuales
Sexo obligado	Sexuales
Sexo oral	Salvajes
Sexo salvaje	Sinuosas
Sexo cósmico	Sorprendentes
Sexo fusión	Sarcásticas
Sexo múltiple	Sabrosas

Veo más allá porque miro más allá.
No estoy aquí para complaceros.
No estoy aquí para deciros lo que queréis escuchar.
No estoy aquí para mostraros lo que queréis ver.
Os aterra mirarme.
Este teatro es mentira.
Pero yo soy de carne y hueso.
Aunque os cuento la verdad esto que veis es falso.



65 Bengoa Vázquez, *Quien teme al lobo feroz* (2011)



3.3.3. La expresión corporal: *Lacroix*

Es un pequeño cuaderno de la marca de moda Christian Lacroix intervenido con collages y textos que hacen referencia a la mujer y su relación con cierta indumentaria que anula su movimiento y restringe su libertad.



67 Bengoa Vázquez, *Lacroix* (2011)

FICHA TÉCNICA:

Título: *Lacroix*

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 18,5 x 13,5 cm

Materiales: Papel y cuaderno

Técnica: Collage y transferencia sobre papel

Tipología: Cuaderno intervenido¹¹⁴

MARCO CONCEPTUAL

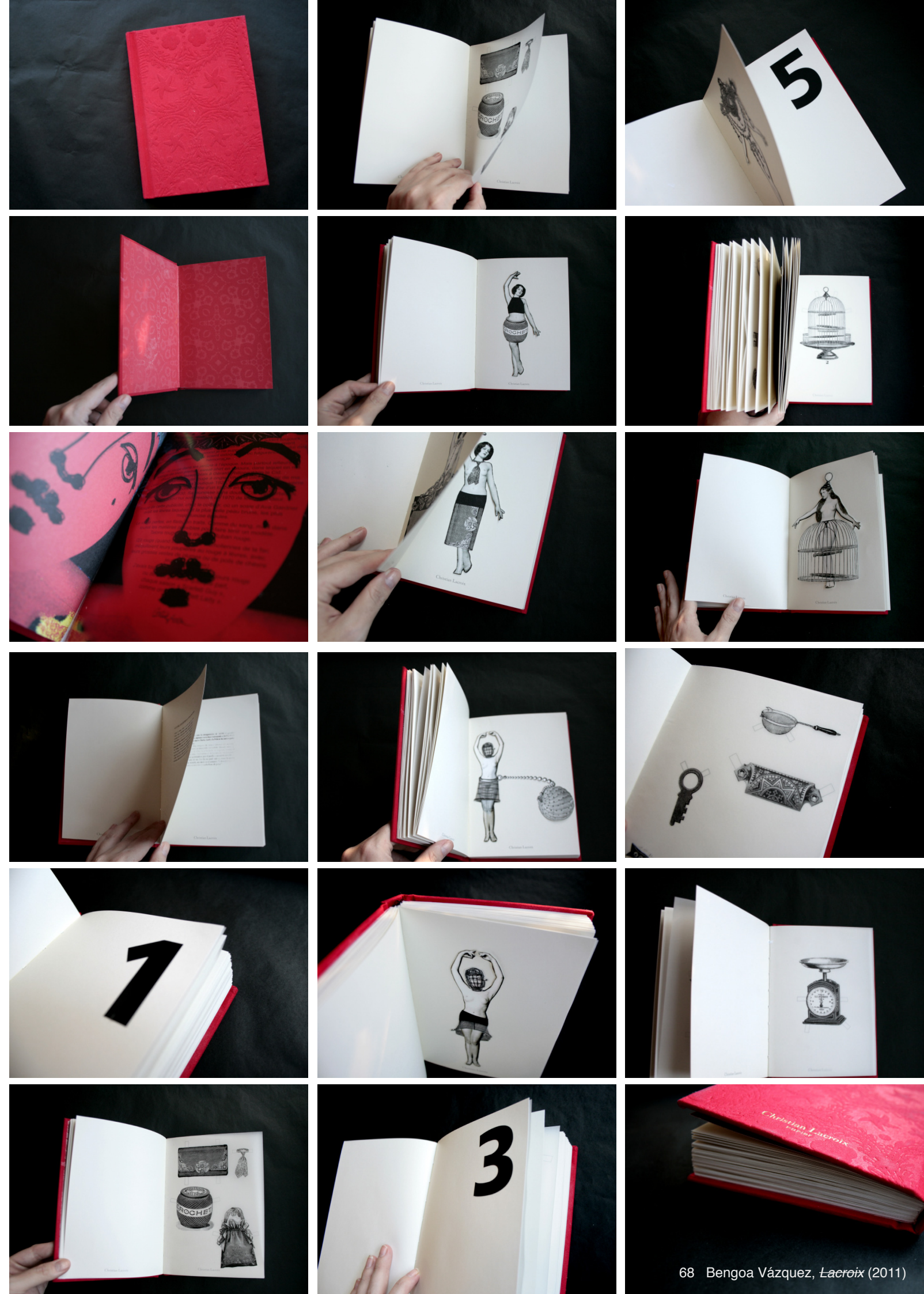
Cierto es que un traje puede enjaular el cuerpo, condenándolo a los trabajos forzados de tener que representar un rol, una carga, una jerarquía...

Patricia Calefato¹¹⁵

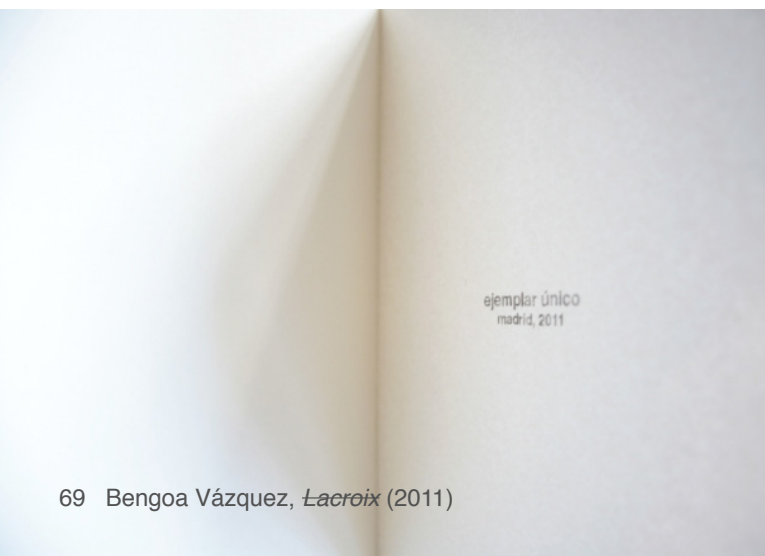
Para expresar este ámbito de la indumentaria he querido trabajar a partir de un elemento de *merchandising* de un diseñador muy conocido como es Christian Lacroix y recrear los diseños que podría realizar en ese cuaderno, siempre, eso sí, bajo un prisma de ironía donde la mujer aparece como una muñeca a la que se le ponen distintos “modelitos” que están creados a partir de objetos que tienen relación con aspectos restrictivos de la libertad femenina, como el mundo del hogar, el cuidado de los hijos y la esclavitud física para mantenerse bella y joven.

¹¹⁴ El cuaderno intervenido no es una acepción considerada por Bibiana Crespo pero según este estudio parece la definición más precisa para definir esta obra, ya que se trata de un cuaderno corporativo del diseñador Christian Lacroix que ha sido intervenido con collages (el término intervención es fundamental en la descripción ya que es el punto fundamental en la creación de la obra).

¹¹⁵ MENDOZA, M. *Op. Cit.* P. 176 sobre CALEFATO, P. (2002) *El sentido del vestir*. Valencia: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación. P. 10.

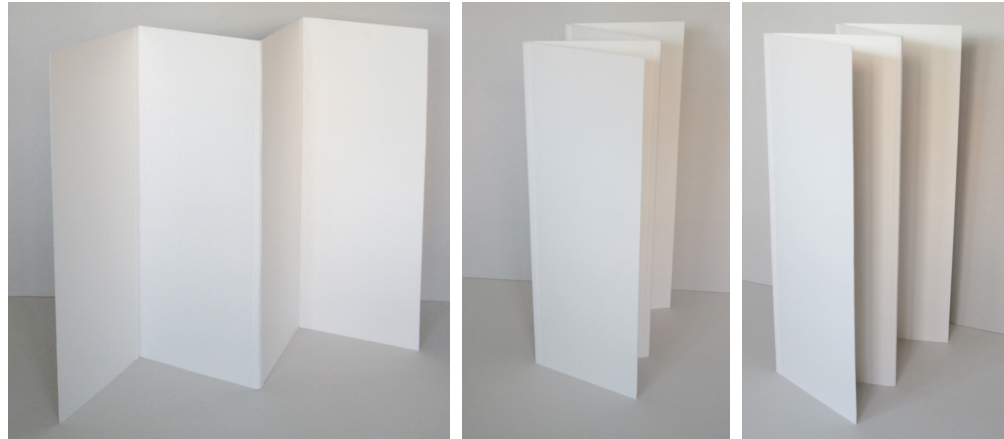
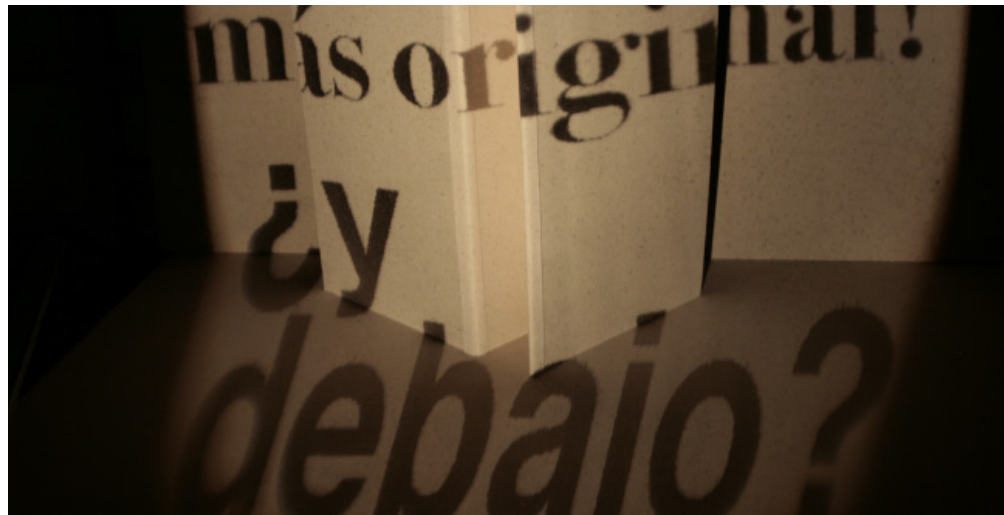


68 Bengoa Vázquez, *Lacroix* (2011)



3.3.4. La protección: *Dualidades*

Es un libro en blanco con forma de biombo cuyo contenido se encuentra en una serie de acetatos que se pueden proyectar sobre sus páginas de cartón.

70 Bengoa Vázquez, *Dualidades* (2011)71 Bengoa Vázquez, *Dualidades* (2011)

FICHA TÉCNICA:

Título: *Dualidades*

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 69,5 x 100 cm

Materiales: Cartón

Técnica: Proyección de acetatos impresos sobre cartón

Tipología: libro de artista

MARCO CONCEPTUAL

La idea de la que he partido para trabajar el ámbito de la protección ha sido utilizar el soporte del libro como una simulación de espacio simbólico que divide la zona íntima y personal de la que se proyecta al mundo, por eso el libro está encuadernado en acordeón simulando un biombo (img. 70). El contenido del libro se completa con una serie de proyecciones (img. 71 y 72) sobre el libro aportando diversas posibilidades de lectura para el espectador que es el que maneja los acetatos donde figuran los textos que se proyectan,



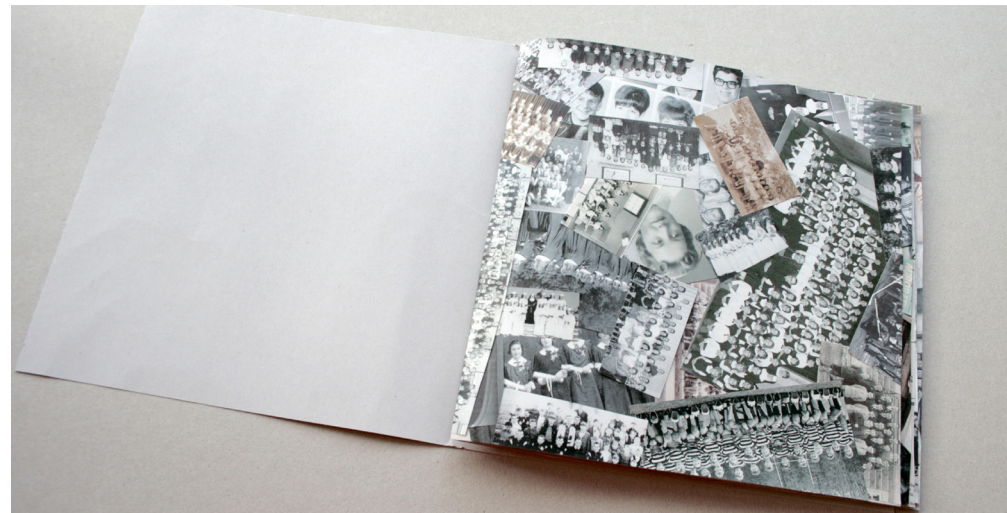
y puede crear su propio eje de lectura. Así mismo el libro es modular y se puede modificar su apariencia dando lugar a espacios totalmente acotados o más o menos abiertos, lo que también genera diversas posibilidades de juego. Los textos que aparecen en los acetatos/páginas del libro son fragmentos del texto inédito de Álvaro Renedo Cabeza, *Dualidades*, y están divididos en dos grupos, que se relacionan con las dos caras del libro y tienen que ver con mostrar u ocultar una serie de aspectos eprsonales en relación con la indumentaria.

3.3.5. La identidad: (Re) Visiones, 1, 2,3 y Variaciones

Como hemos visto la identidad viene definida por una serie de parámetros por lo que a la hora de abordar el tema me ha parecido interesante realizar más de un libro donde se expresen algunos de estos parámetros de forma individual.

Re (Visiones)

Libro creado a partir de la recopilación de material de otros artistas. Cada una de sus páginas tiene el reverso de papel de calco para que el observador cree su propia obra a partir de la interpretación que realiza del trabajo de otros artistas.



73 Bengoa Vázquez, *(Re) Visiones* (2011)

FICHA TÉCNICA:

Título: *(Re) Visiones*

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 27 x 27 cm

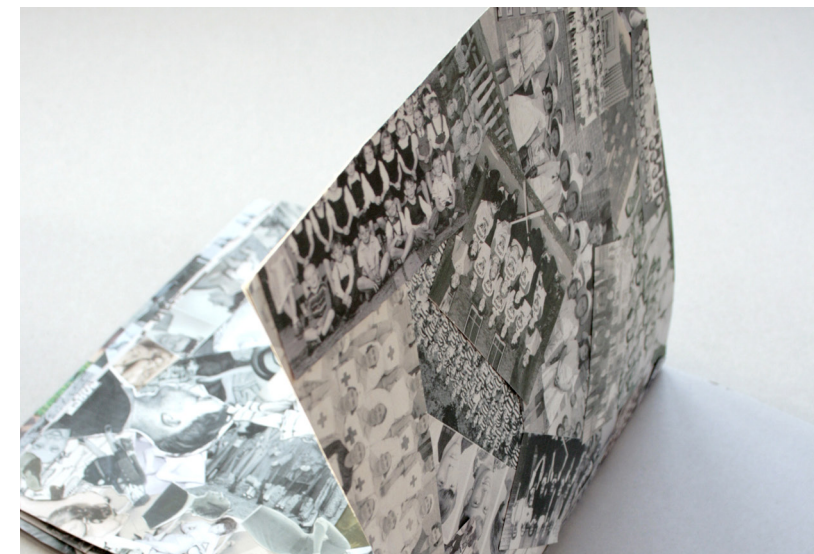
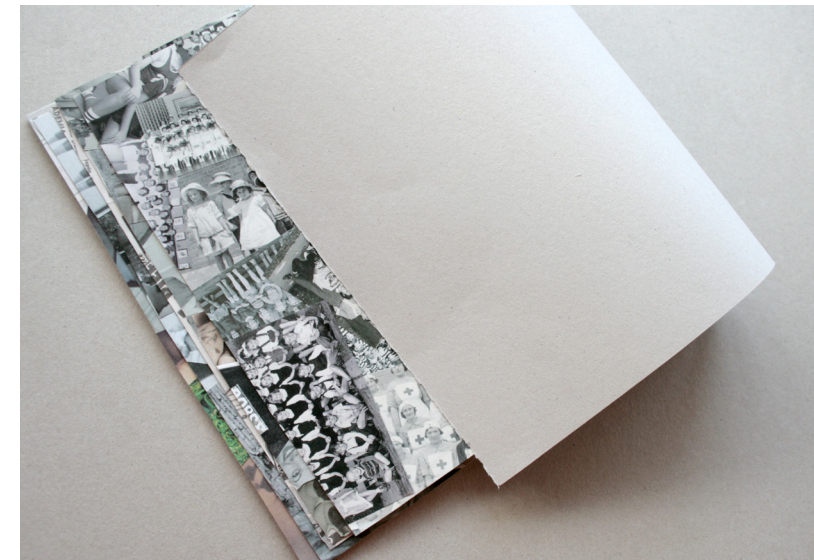
Materiales: Papel de estraza, papel de seda y papel de calco

Técnica: Collage

Tipología: Libro de artista

MARCO CONCEPTUAL

2. Lo importante son las referencias. El espejo sólo sirve para comprobar que lo estás haciendo bien.



74 Bengoa Vázquez, *(Re) Visiones* (2011)

6. La humildad es el antídoto contra la soberbia. ¿Qué es eso de ser tú mismo? ¿Tan importante te crees?
8. No digas “copia”, dí “inspiración”. Los artistas llevan siglos diciéndolo y a todos nos parece bien.

Álvaro Renedo Cabeza¹¹⁶

El material que he recogido para la elaboración del libro de artista, es fruto de un proceso de búsqueda consciente del concepto de identidad (que considero prioritario en mi obra) en obras artísticas ajenas y demás material gráfico encontrado en diversos medios. Sin embargo, la relación de artistas escogidos ha variado sustancialmente desde los primeros esbozos hasta su constitución final. Partí de artistas previamente conocidos por mí y la profundización en sus respectivos referentes me llevó a encontrar a otros, hasta entonces desconocidos, que, sorprendentemente, podían conectar con mi obra de una forma más directa. En otros casos se trataba de artistas cuyo reflejo en mi obra era meramente formal, con objetivos conceptuales completamente distintos. Por el contrario, en otros podía trazar una línea muy clara entre el fondo de su obra y la mía, aunque nuestras conclusiones estéticas fueran muy diferentes. Además de el trabajo de estos artistas y de todo el material de archivo, he recopilado material sobrante de proyectos personales que podía tener que ver con el tema en torno al que gira este proyecto. De esta manera el libro creado tendría un carácter triple: identitario, documental y reciclado.

1, 2, 3

Conjunto de pequeños libros que contienen series de números del 1 al 500 intervenidos.

FICHA TÉCNICA

Título: 1, 2, 3

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 60 x 15 cm

Materiales: Cuadernos de números y papel

Técnica: Collage

Tipología: Libro de artista

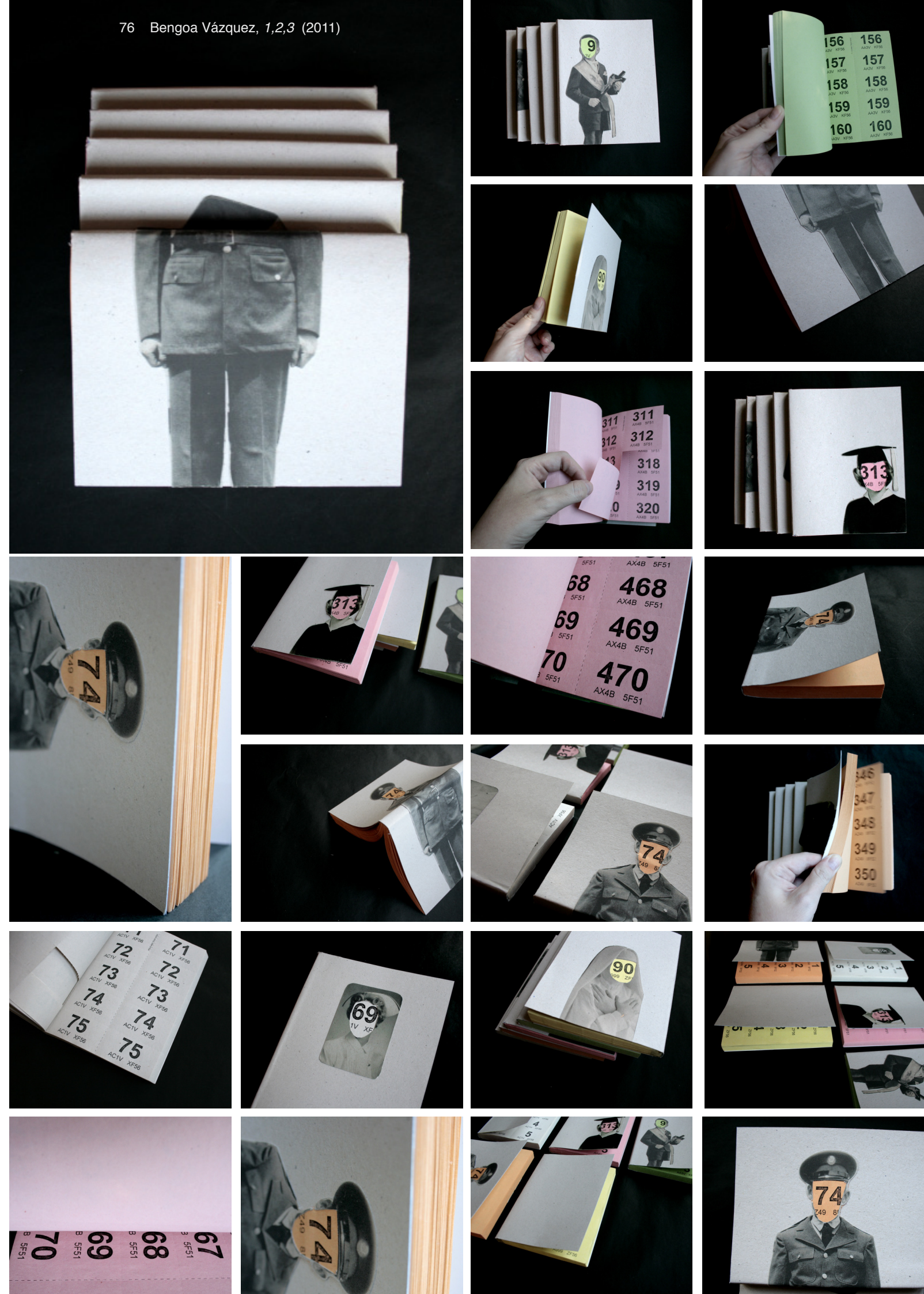
MARCO CONCEPTUAL

Es un trabajo directamente relacionado con la sensación de pérdida de identidad que conlleva el uso de uniformes. Los libros son una sucesión de números (la misma sensación que siente el individuo uniformado) y se extrae uno de ellos para sustituir un rostro, borrando así el único rastro de identidad que le queda a aquellos que visten uniformes.



75 Bengoa Vázquez, 1,2,3 (2011)

76 Bengoa Vázquez, 1,2,3 (2011)



¹¹⁶ Fragmento del texto inédito de Álvaro Renedo Cabeza (*Re*) Visiones (Madrid, 2010)

Variaciones

Pequeño libro creado a partir de el material extraído de una videocreación
Videocreación creada a partir de imágenes antiguas extraídas de revistas y consultorios de belleza y posterior proyección sobre un cuerpo humano.



77 Bengoa Vázquez, *Variaciones* (2011)

FICHA TÉCNICA:

Título: *Variaciones*

Fecha de realización: 2011

Dimensiones: 17 x 12 cm

Materiales (colección de libros): Cartoncillo, papel de estraza y cartón fallero

Técnica: Fotografía e impresión digital

Tipología: Libro de artista

Materiales (videocreación): material documental de revistas y anuncios publicitarios¹¹⁷

Música original: Variación sobre String Quartet n°4 de Béla Bartók

Diseño sonoro: Álvaro Renedo Cabeza

Formato: Video digital - DV Pal / 16:9 / Color

Duración: 5'06 min.

MARCO CONCEPTUAL

¡Pero que guapa estás Nancy!¹¹⁸

Variaciones es un pequeño libro donde se recogen los resultados de proyectar sobre un cuerpo femenino un documental que habla de la obsesión por ajustar

117 1. *Revista AMA*: la revista de las amas de casa españolas, números 66 y 68

2. Material de archivo familiar

3. Extractos de anuncios publicitarios. Fuentes:

www.efootage.com / www.victorianamagazine.com / www.somethingweird.com

www.movietone.com / www.jetset.com / www.rtve.es / www.youtube.com

118 Extracto sonoro de un anuncio de la muñeca Nancy emitido por RTVE entre 1957 y 1967.

nuestro cuerpo a las reglas que impone la sociedad a través de absurdas dietas y procesos físicos.

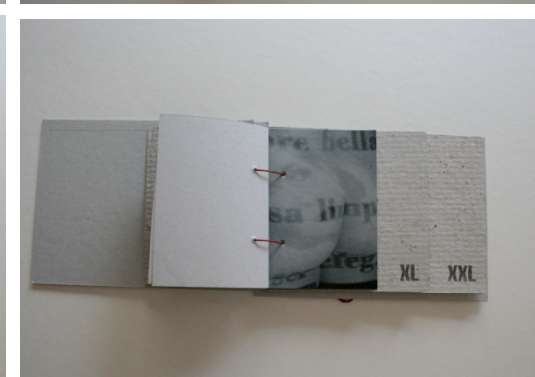
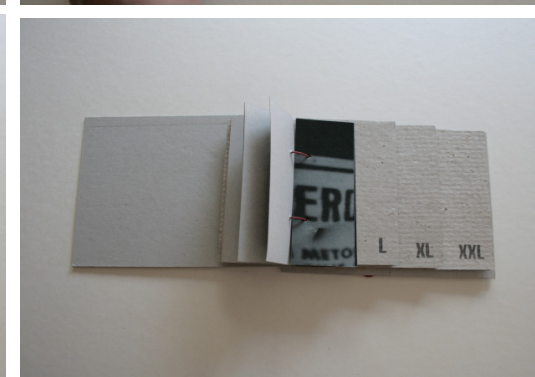
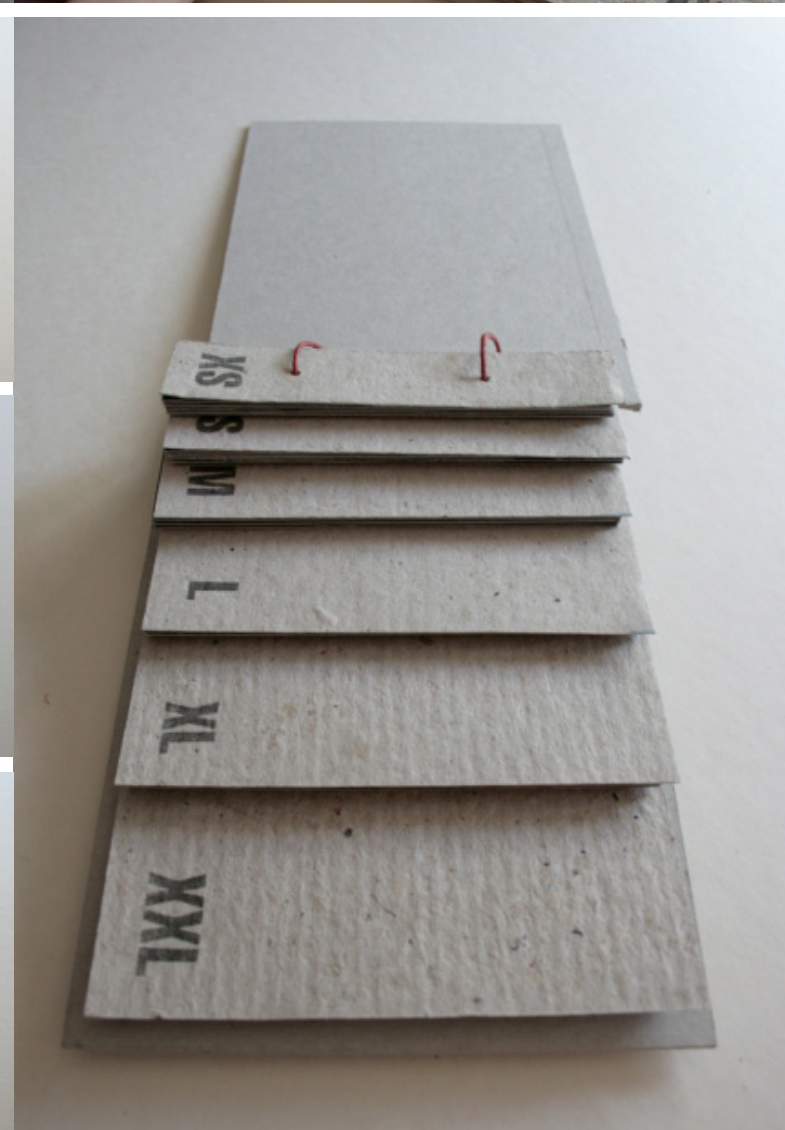
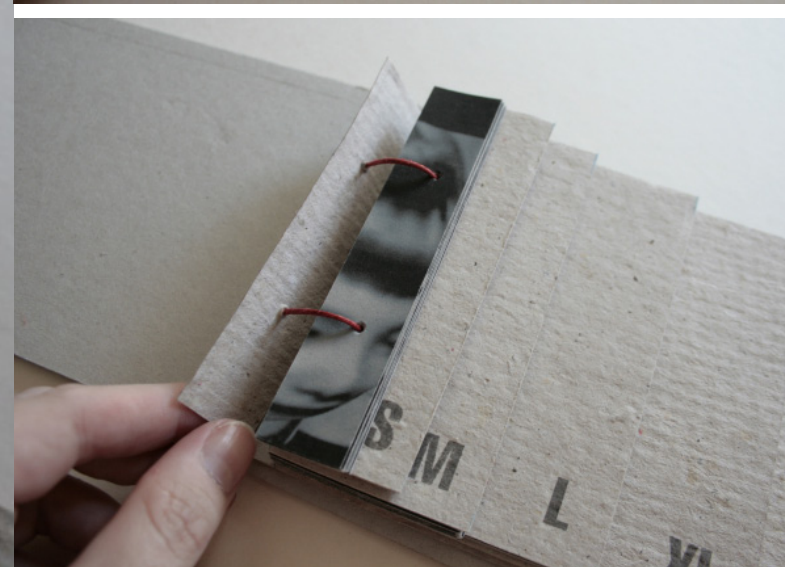
Esas fotos tomadas del cuerpo proyectado se plasman en el libro de seis formas diferentes que corresponden a seis de las tallas más habituales en nuestras tiendas de ropa (desde la XS a la XXL). De esta forma al trabajar con el formato de cada una de esas partes se enfatiza en la diversidad de opciones que existen en cuanto a dimensiones corporales que no se ajustan al canon de belleza que se nos impone hoy.

Características de la videocreación:

- Enfoque poético y crítico. Potenciar lo absurdo e innecesario del proceso de adaptación de la imagen personal al canon de belleza de una época y sociedad concreta
- Énfasis en los cuerpos y no en las caras de los personajes para dar mayor importancia al sujeto como objeto y no a la identidad del individuo, además de aportar una visión más general donde el público pueda identificarse con la actividad y no con el personaje.
- La narratividad viene dada por el tratamiento de la imagen y el sonido. // Uso de material de archivo de diversas fuentes: revistas (publicidad y consultorios), material personal (familiar) y audiovisual (publicidad)
- Trabajo con locuciones de voz mezcladas para generar sensaciones en el espectador más que para aportar información narrativa creando un colchón sonoro con voces sacadas de los anuncios publicitarios.
- Uso repetido de material sonoro publicitario para enfatizar el enfoque irónico del documental



78 Bengoa Vázquez, *Variaciones* (2011)



3.4. Proyecto colectivo

Una vez planteados los libros que he realizado para este proyecto es conveniente explicar que, como ya comenté en la introducción, mi trabajo se complementa con el de Carol Galiñanes que ha realizado otra colección de libros pero en relación con los estratos del cuerpo humano.

A partir de la totalidad del trabajo hemos realizado un proyecto colectivo creando un alfabeto con imágenes icónicas de cada uno de los libros y un diseño expositivo para visibilizar todo el proyecto de forma conjunta.

3.4.1. Alfabeto crudo: estratificando el cuerpo

Etimológicamente, el alfabeto, abecedario o abecé de una lengua o idioma es el conjunto ordenado de sus letras. Alfabeto crudo es un proyecto conjunto que pretende la creación de un abecedario en base a las inquietudes artísticas de Colectivo Crudo.

La base argumental de la hemos partido para elaborar los libros, como ya comenté en al introducción de este trabajo, es la de un cuerpo estratificado que se va configurando a través en un recorrido desde el interior hacia el exterior. Cada uno de los libros creados está relacionado con una serie de atributos o conceptos clave que resumen la esencia de ese libro y a su vez están relacionados con las distintas letras de nuestro alfabeto presentados de forma ordenada partiendo de la capa más interna, la fragilidad mental, hasta la más externa, la identidad, dando lugar al Alfabeto Crudo (img. 80). Para una mejor comprensión del trabajo, a continuación se detallan los conceptos y su relación con el abecedario:

1. Fragilidad mental: *20 Cerebros (frágil)*
A (alterado), B (borroso), C (cerebral)

2. Cuerpo patológico:

- *Rayos x*: D (derruido)
- *Intacto*: E (enfermizo), F (frágil)

3. Huesos: *Demolición*
G (grave), H (hundido), I (incompleto)

4. Fluidos :

- *Asepsia*: J (jodido), K (kleenex),
- *Compendio de lágrimas*: L (lacrimógeno)

5. Piel: *Diccionario de la herida y Sutura*
M (maltrecho)

6. La intimidad: *¿Quién soy?*
N (nocivo)

7. El sexo: *Quien teme al lobo feroz*

O (oculto), P (privado), Q (querido)

8. La expresión corporal: ~~*Laeroix*~~
R (restrictivo), S (secuestrado)

9. La protección: *Dualidades*
T (tapiado)

10. La identidad: *Decálogo de autenticidad, 1,2,3 y Variaciones*

- 1,2,3: U (uniforme), V (variado)

- Decálogo: X (extraído), W (vestido viciado)

- Variaciones
Y (yermo), Z (zanjado)

3.4.2. Estratos corporales, una propuesta de exposición conjunta

Como ya he comentado a lo largo de este proyecto, el propósito final del trabajo, tanto individual como colectivo, era crear una exposición conjunta donde el abecedario sería la estructura narrativa que nos haría establecer el discurso espacial.

Para ello se insistiría especialmente en la idea de los estratos que van desde la parte interior del cuerpo hasta la exterior de la indumentaria, entendiendo ésta como una extensión del individuo. Estos estratos servirían como concepto básico en el diseño espacial que acogería este trabajo y ocupando cada uno de ellos su propio espacio.

La exposición debería realizarse en un espacio similar a un pasillo, donde se irían alojando todas las capas de las que hemos hablado a lo largo de este estudio, separándose unas de otras por capas de visillo que irían de suelo a techo. El espectador entraría en la exposición y observaría la primera capa (la correspondiente a la parte más externa del individuo, los accesorios) y la obra contenida en el espacio que delimita, y después debería traspasar ese estrato y seguir adentrándose en el universo del cuerpo hasta llegar al último de todos ellos: la fragilidad mental (img. 81).

En la exposición la mayoría de libros irían colgados jugando con las posibilidades espaciales de los objetos -exceptuando algunas obras que por sus características deberían ir instaladas de algún modo concreto-. Las proyecciones de vídeo y foto se realizarían en las paredes de cada habitáculo, o en ciertas ocasiones en el techo, para potenciar la tridimensionalidad del espacio y generar una sensación envolvente. La iluminación por tanto sería muy tenue y estaría muy focalizada en las obras de manera que el espectador se encontraría en un espacio recogido, oscuro y cerrado, sirviendo estas características formales como una metáfora del interior del cuerpo humano.





- 1 **OBRAS:**
 - 1,2,3
 - (Re) Visiones
 - Variaciones**LETRAS:**
 - Y (yermo), Z (zanjado)
 - W (vestido viciado), X (extraído)
 - U (uniforme), V (variado)
- 2 **OBRA:** *Dualidades*
LETRA: T (tapiado)
- 3 **OBRA:** *Lacroix*
LETRAS: R (restrictivo), S (secuestrado)
- 4 **OBRA:** *Quien teme al lobo feroz*
LETRAS: O (oculto), P (privado), Q (querido)
- 5 **OBRA:** *¿Quién soy?*
LETRA: N (nocivo)
- 6 **OBRA:** *Diccionario de la herida y Sutura*
LETRA: M (maltrecho)
- 7 **OBRA:**
 - Asepsia
 - Compendio de lágrimas**LETRAS:**
 - L (lacrimógeno)
 - J (jodido), K (kleenex)
- 8 **OBRA:** *Demolición*
LETRAS: G (grave), H (hundido), I (incompleto)
- 9 **OBRA:**
 - Intacto
 - Rayos X**LETRAS:**
 - E (enfermizo), F (frágil)
 - D (derruido)
- 10 **OBRA:** *20 Cerebros (frágil)*
LETRAS: A (alterado), B (borroso), C (cerebral)

DISCUSIÓN

Las características, el perfil y la metodología de este estudio hacen que los resultados obtenidos sean de naturaleza abierta y cambiante. En otras palabras: no se puede hablar de hallazgos definitivos o conclusiones absolutas. Las soluciones a las que he llegado se encuentran fuertemente condicionadas por las circunstancias del contexto social en el que han sido concebidas porque los resultados obtenidos son fruto de un estudio realizado a día de hoy y con bibliografía del siglo XX y XXI, descartando la certeza de si pueden ser extrapolables en el tiempo.

El ámbito de estudio en el que he trabajado determina el interés de los resultados; el origen de este estudio era realizar un trabajo orientado para servir como guía que sustentara teóricamente mi propia obra artística. La metodología se ha basado fundamentalmente en la consideración de fuentes bibliográficas y se ha obviado el concurso de otros métodos de estudio como encuestas, entrevistas, trabajos de campo, etcétera. Sin embargo, esto no resta valor a dichos resultados. Las conclusiones a las que he llegado no son válidas dentro de un contexto sociológico o psicológico, en el sentido de que no se ha seguido una metodología propia de estas disciplinas y por tanto se puede translucir a lo largo del trabajo un grado de subjetividad en el enfoque que adulteraría los resultados de un proyecto científico, pero son perfectamente viables dentro de un marco teórico que posibilite sentar los puntos iniciales de un proyecto artístico. No se trataba de encontrar verdades científicas absolutas sino de sustentar la acción creadora, y en tal medida la validez, efectivamente, ha sido significativa.

CONCLUSIONES

A lo largo de todo este proceso de estudio ha quedado clara la importancia que tiene la indumentaria como lenguaje no verbal, tanto en la definición del carácter personal del individuo, como en las relaciones que constituye con su entorno.

Se ha establecido que, a pesar de que existen otras clasificaciones posibles, una de las formas para organizar sus funciones desde un punto de vista psicosocial es la división en cinco ámbitos de influencia del vestido sobre el individuo: intimidad, sexo, expresión corporal, protección e identidad. Estos campos de influencia engloban todas las actitudes que se dan más frecuentemente en nuestra sociedad y se organizan en estratos que van desde el ámbito más privado del ser humano, la intimidad, hasta el más público, la identidad. Además todos ellos poseen un carácter ambivalente, ya que en cada uno de ellos se pueden observar elementos que contribuyen a la construcción, así como a la destrucción, de la identidad personal del individuo. Al igual que estos ámbitos se organizan por capas, también ha quedado establecido que los elementos que constituyen la indumentaria se pueden jerarquizar teniendo en cuenta su proximidad al cuerpo: la piel, a través de intervenciones sobre ella ya sean efímeras o permanentes, la ropa interior o semi-interior, la ropa exterior, la ropa de abrigo y los complementos, que a su vez pueden ser accesorios o protésicos.

Además, infiero que existe una correspondencia funcional entre los cinco estratos citados y los cinco ámbitos de influencia que relacionan intimidad y piel, sexo y ropa interior, expresión corporal y ropa exterior, protección y ropa de abrigo e identidad y complementos.

Esta clasificación sirve para entender los códigos que se establecen en el lenguaje del vestido y, de esa manera, poder comunicarnos con otros individuos de una forma más o menos directa. Al tratarse de un fenómeno con una evidente entidad simbólica, que relaciona el cuerpo humano con su contexto, es susceptible de ser fuente de inspiración para muchos artistas. A lo largo de este estudio ha quedado demostrado como el análisis de los diferentes aspectos psicosociológicos del vestido sirven como soporte teórico para la realización de mi propia obra artística, que está directamente relacionada con la identidad y todo aquello que utiliza el individuo para reafirmarla o destruirla.

FUENTES DE DOCUMENTACIÓN

6.1. Bibliográficas

- ALBERONI, F. [et. al.] (1976). *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen. ISBN: 84-264-4445-8.
- BAUDRILLARD, J. (1976) *La società dei consumi*. Bolonia: Il Mulino [vers. esp.: *La sociedad del consumo: sus mitos, sus estructuras* (1974). Barcelona: Plaza & Janes. ISBN 10: 84-01-32068-2.
- BEATON, C. (1990). *El espejo de la moda*. Barcelona: Parsifal Ediciones. ISBN: 84-87265-10-3.
- BEAULIEU, M. (1987). *El Vestido moderno y contemporáneo*. Barcelona: Oikos-Tau. ISBN: 84-281-0596-0
- BORNAY, E. (1998). Las hijas de Lilith. 3ª Edición. Madrid: Ensayos Arte Cátedra. ISBN: 84-376-0868-6.
- BOUCHER, F. (1967). *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simon.
- BRINGHURST, R.(2008) *Los elementos del estilo tipográfico*. 1ª Edición en español. México: FCE. ISBN: 978-968-16-8549-2.
- CALEFATO, P. (2002). *El sentido del vestir*. Valencia: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación. ISBN: 84-932630-2-8
- CASAS GASPARD, E. (2007). *El origen del pudor*. Valladolid: Maxtor. ISBN: 84-9761-371-6.
- CERRILLO, L. (2010). *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-9841-351-9.
- COLERIDGE, N. (1989). *La conspiración de la moda*. Barcelona: Ediciones B. ISBN: 84-406-0814-4.
- CREGO, C. (2007). *Perversa y utópica: la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada. ISBN: 978-84-96775-04-6.
- DAL LAGO, A. y P. A. ROVATTI (1991). *Elogio del pudor*. Barcelona: Paidós. ISBN 10: 84-7509-711-1
- DESCAMPS, M. (1986). *Psicosociología de la moda*. Primera edición en español. México D.F: Colección CFE popular, Fondo de cultura económica, México. ISBN: 968-16-2361-4.
- DESLANDRES, Y. (1987). *El traje, imagen del hombre*. 2ª Edición. Barcelona: Tusquets. ISBN: 84-7223-822-9.
- DORFLES, G. (2002). *Moda y modos*. Valencia: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación. ISBN 10: 84-932630-0-1.
- DRUCKER, Johanna. (1995) *The Century of Artist Books*. New York: Granary

Books. ISBN: 1887123016.

ELLIS, H. (1978). *Psychology of sex: a manual for students*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. ISBN: 0156747022

ENTWISTLE, J. (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-1258-2.

FLÜGEL, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.

FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. ISBN: 3-8228-1206-4.

GAVARRÓN, L.

- (1982). *Mil caras tiene la moda*. Madrid: Penthalon, D.L. ISBN 10: 84-85337-77-8
- (1982). *Piel de ángel: historia de la ropa interior femenina*. Barcelona: Tusquets. ISBN 10: 84-7223-814-8
- (2003). *La mística de la moda*. Valencia: Engloba. ISBN: 84-932630-5-2. Depósito Legal: V-4479-2003.

GROSENICK, U. (2005). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen. ISBN: 3-8228-4120-X.

GUIMÓN, J. (2005). *La desvergüenza: del pudor a la obscenidad*. Madrid: Espasa-Calpe. ISBN 10: 84-670-1927-1

HALCÓN, M. (1973). *Desnudo pudor*. Madrid: Espasa Calpe. ISBN 10: 84-239-1535-2

KÖNING, R. [traducción de Ana María Uribe] (1968). *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

KUNZLE, D. (1982). *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and other Forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa: Rowman and Littlefield. ISBN: 0847662764.

LAVER, J. (2000). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra. Ensayos de Arte. ISBN: 84-376-0732-9.

LEFINEAU, M. (2010). *Tribus urbanas. La indumentaria desde una perspectiva multicultural*. Buenos Aires: Nobuko. ISBN: 978-987-584-306-6.

LEMOINE-LUCCIONI, E. (2003). *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*. Valencia: Engloba. ISBN: 84-932630-3-6.

LIPOVETSKY, G. (1991). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. 2ª Edición. Barcelona: Anagrama. ISBN: 84-339-1328-X.

LURIE, A. (2002). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-0004-5.

MARTÍNEZ, A. (1998). *Mirar y hacerse mirar: la moda en las sociedades modernas*. Madrid: Tecnos. ISBN 10: 84-309-3164-3

POLHEMUS, T. (1978). *Fashion and Anti-Fashion: antropology of Clothing and Adornment*. Londres: Thames and Hudson. ISBN: 0500271186

PUELLES ROMERO, L. (2005). *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Murcia: CendeaC. ISBN 10: 84-609-4332-1

RACINET, A. (2009). *The Costume History*. Köln: Taschen. ISBN: 978-3-8365-1027-1

RAMÍREZ, J. A.

- (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela. ISBN: 84-7844-631-1.
- (2003) *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela. ISBN 10: 84-7844-706-7.

REYERO, C. (2009). *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978-84-206-8219-8

ROTHENSTEIN, J. y M. GOODING. (2004). *ABZ: más alfabetos y otros signos*. Barcelona: Blume. ISBN: 84-8076-520-8.

SÁNCHEZ DE LA VERA, A. (2009). *La puesta en escena del libro*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. ISBN 13: 978-84-7822-533-0.

SIMMEL, G. (1971). *On Individuality and social forms*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 0226757757.

SQUICCIARINO, N. (2003). *El vestido habla*. 4º edición. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0907-0.

STEELE, V. (1985) *Fashion and Eroticism: ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press. ISBN: 0195035305

TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 10: 84-206-9843-1.

VEBLEN, T. (1949). *La teoría della classe agiata*. Turín: Einaudi. [vers. esp.: Teoría de la clase ociosa (1963). México: FCE.

WOOD, G. (2007). *The surreal body*. New York: Abrams. ISBN: 9781851775026

6.2. Publicaciones periódicas

FORD, S. (1993). "Artists' Books in UK&Eire Libraries". *Art Libraries Journal*. Nº 18. P.p. 14-25.

SARRET, X.

- (2007) "De todo un poco", *Lecturas Moda. Alta Costura*. Primavera-Verano 2007, nº 22, P.p. 14-17.
- (2007) "Amar a Madame Butterfly", *Lecturas Moda. Alta Costura*. Primavera-Verano 2007, nº 22, P.p. 47-57.
- (2007) "Príncipes y maharajás", *Lecturas Moda. Alta Costura*. Otoño-Invierno 2007/2008, nº 23, Pp. 76-93.
- (2007) "Membres Correspondants", *Lecturas Moda. Alta Costura*. Otoño-Invierno 2007/2008, nº 23, Pp. 94-119.
- (2008) "Y dieron las 12", *Lecturas Moda. Alta Costura*. Primavera-Verano 2008, nº 24, P.p. 14-15.
- (2008) "Nuevas sorpresas", *Lecturas Moda. Alta Costura*. Otoño-Invierno 2008/2009, nº 25, Pp. 20-29.
- (2009) "¿Cenicientas?", *Lecturas Moda. Alta Costura*. Primavera-Verano 2009, nº 26, P.p. 18-19.

6.3. Documentos electrónicos

CHAVARRIA, J. (2006). *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo* [CD-ROM]. Madrid: Museo del Traje, Universidad Europea de Madrid. ISSN: 551-08-009-1 NIPO.

CRESPO, B. (2010). *El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte*. [Pdf en línea]. Barcelona: Libro, Arte y Sociedad. ISSN: 1131-5598. Fecha: 15-07-2011. <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/.../ARIS1010110009A.PDF>>

GONZÁLEZ, A. y A. GARCÍA (2007). *Distinción social y moda*. [Pdf en línea]. Pamplona: EUNSA. ISBN: 978-84-313-2445-2. Fecha: 10-06-2011. <<http://>

cisne.sim.ucm.es>.

MENDOZA, M. (2010). *El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*. [Pdf en línea] Director: Francisco Molinero Ayala. Universidad Complutense de Madrid. ISBN: 978-84-693-9252-2. Fecha: 2-06-2011. <http://cisne.sim.ucm.es/record=b2672142~S6*spi>
PASALODOS, M. (2003). *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado: Madrid 1898-1915*. [CD-ROM]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. ISBN: 84-669-1086-7.

6.4. Recursos audiovisuales

GREENAWAY, P. (1996). *The Pillow Book*. [DVD]. Distribuidor: KARMA FILMS.

6.5. Páginas web consultadas:

<<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011
<<http://www.analauraalaez.com>> Fecha: 19-08-2011
<<http://www.hamburgerbahnhof.de>> Fecha: 15-06-2011.
<<http://www.hamburgerbahnhof.de>> Fecha: 15-06-2011.
<<http://www.artgallery.nsw.gov.au>> Fecha: 19-10-2011.
<<http://www.beverlysemmesstudio.com>> Fecha: 19-08-2011.
<[http:// birgitjuergenssen.com](http://birgitjuergenssen.com)> Fecha: 19-08-2011.
<<http://www.artnet.com>> Fecha: 19-08-2011.
<<http://www.tate.org.uk>> Fecha: 19-08-2011.
<<http://www.hadasmaor.com>> Fecha: 20-08-2011.
<[http:// www.fundaciotapies.org](http://www.fundaciotapies.org)> Fecha: 20-08-2011.
<<http://www.larara.biz>> Fecha: 20-08-2011.
<<http://www.moma.org>> Fecha: 20-08-2011.
<<http://sitemaker.umich.edu>> Fecha: 20-08-2011.
<<http://www.jnfeditions.com>> Fecha: 20-08-2011.
<<http://www.richardprince.com>> Fecha: 19-08-2011.
<<http://www.gallagherstudio.net>> Fecha: 19-08-2011.
<<http://www.ccagalleries.com>> Fecha: 29-09-2011.
<<http://www.vandling.com>> Fecha: 12-04-2011.
<<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011
<<http://www.jornada.unam.mx>> Fecha: 28-10-2011

6.6. Índice de ilustraciones

1. Bengoa Vázquez, *Quien teme al lobo feroz* (2011). Portada. / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011
2. Bengoa Vázquez, *Quien teme al lobo feroz* (2011). P. 11 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011
3. Corset (1880s). P. 23 / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 276.
4. Issey Miyake, Bodice (Fall 1980) P. 23 / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 276.
5. Dior (Spring Couture 2009). P. 24. / SARRET, X. “¿Cenicientas?”, *Lecturas Moda. Alta Costura*: nº 26, Primavera-Verano 2009, P.p. 18-19.

6. Dior (Spring Couture 2008). P. 24. / SARRET, X. “Y dieron las 12”, *Lecturas Moda. Alta Costura*: nº 24, Primavera-Verano 2008, P.p. 14-15.
7. Dior (Fall Couture 2008). P. 24. / SARRET, X. “Nuevas sorpresas”, *Lecturas Moda. Alta Costura*: nº 25, Otoño-Invierno 2008/2009, Pp. 20-29.
8. Dior (Spring Couture 2007). P. 24. / SARRET, X. “De todo un poco”, *Lecturas Moda. Alta Costura*: nº 22, Primavera-Verano 2007, P.p. 14-17.
9. Paco Rabanne, Dress (1967). P. 26. / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 580.
10. Jean Paul Gaultier, (Fall Couture 2007). P. 29 / SARRET, X. “Príncipes y maharajás”, *Lecturas Moda. Alta Costura*: nº 23, Otoño-Invierno 2007/2008, Pp. 76-93.
11. Anónimo, (1880). P. 30 / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 246.
12. Dior, (Spring Couture 2007). P. 30 / SARRET, X. “Amar a Madame Butterfly”, *Lecturas Moda. Alta Costura*: nº 22, Primavera-Verano 2007, P.p. 47-57.
13. Racinet, Peplo griego. P. 32. / RACINET, A. (2009). *The Costume History*. Köln: Taschen. P. 41.
14. M.Fortuny, *Delphos* (1924). P. 32. / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 380.
15. Issey Miyake, (Spring 1997). P. 32. / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 650.
16. Elie Saab, (Fall Couture 08). P. 32. / SARRET, X. “Membres Correspondants”, *Lecturas Moda. Alta Costura*: nº 23, Otoño-Invierno 2007/2008. Pp. 94-119.
17. Martin Margiela, Jacket (Spring 1997). P. 36. / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 675.
18. Ana Laura Aláez, *Tigras y Felinas* (1995). P. 38 / <<http://www.analauraalaez.com>> Fecha: 19-08-2011
19. Anselm Kiefer, *LiLith am Roten Meer* (1990). P. 39 / <<http://www.hamburgerbahnhof.de>> Fecha: 15-06-2011.
20. Anselm Kiefer, Extracto de la serie *Women of antiquity* (2002) P. 39 / <<http://www.artgallery.nsw.gov.au>> Fecha: 19-09-2011.
21. Beverly Semmes, *Alphabet Dresses* (2006). P. 40 / <<http://www.beverlysemmesstudio.com>> Fecha: 19-08-2011.
22. Beverly Semmes, *Petunia* (2001). P. 40 / <<http://www.beverlysemmesstudio.com>> Fecha: 19-08-2011.
23. Beverly Semmes, *Buried Treasure* (1994). P. 40 / <<http://www.beverlysemmesstudio.com>> Fecha: 19-08-2011.
24. Birgit Jürgenssen, *Untitled (Body Projection)* (1988). P. 40 / <[http:// birgitjuergenssen.com](http://birgitjuergenssen.com)> Fecha: 19-08-2011.
25. Birgit Jürgenssen, *Houswives' Kitchen Apron* (1975). P. 41 / <[http:// birgitjuergenssen.com](http://birgitjuergenssen.com)> Fecha: 19-08-2011.
26. Gérard Deschamps, *Ice Cream Escrime* (1961). P.41 / <<http://www.artnet.com>> Fecha: 19-08-2011.
27. Gérard Deschamps, *Dans les Règles de l'Art* (1960). P.41 / <<http://www.artnet.com>> Fecha: 19-08-2011.
28. Rebecca Horn, *Arm Extensions* (1968). P. 42 / <<http://www.tate.org.uk>>

Fecha: 19-08-2011.

29. Marcel Duchamp, *La Boîte verte* (1934). P. 42 / <<http://www.tate.org.uk>> Fecha: 19-08-2011.

30. Nelly Agasi, *Palace of Tears* (2001). P.43 / <<http://www.hadasmaor.com>> Fecha: 20-08-2011.

31. Antoni Tapiès, *El pa a la barca* (1963). P. 44 / <<http://www.fundaciotapies.org>> Fecha: 20-08-2011.

32. Antoni Tapiès, *Novel·la* (1965). P. 44 / <<http://www.larara.biz>> Fecha: 20-08-2011.

33. George Maciunas, *Flux Year Book 2* (1967). P. 45 / <<http://www.moma.org>> Fecha: 20-08-2011.

34. George Maciunas, *Fluxkit* (1964). P. 45 / <<http://www.moma.org>> Fecha: 20-08-2011.

35. Michael Snow *Cover to cover* (1975) P. 45 / <<http://sitemaker.umich.edu>> Fecha: 20-08-2011.

36. Philip Zimmermann, *Long Story Short: Home Is Where the Heart Is* (1999) P. 46 / <<http://sitemaker.umich.edu>> Fecha: 20-08-2011.

37. Boltanski, *La Maison Manquante* (1992). P. 47 / <<http://www.jnfeditions.com>> Fecha: 20-08-2011.

38. Teresa Rosa Aguayo, *Heridas* (2010). P. 47 / <<http://www.larara.biz>> Fecha: 20-08-2011.

39. Darío Zeruto y Helene Genvrin, *Cascada* (2009). P. 47 / <<http://www.larara.biz>> Fecha: 20-08-2011.

40. Mahoko Akiyama, *Mahoko Akiyama's Doll Collection Maidens Invited to the Goldfish Mansion One Lapis Lazuli Night* (2004). P. 47 / <<http://sitemaker.umich.edu>> Fecha: 20-08-2011.

41. Ellen Gallagher, *Serie Deluxe* (2004/2005). P. 48. / <<http://www.artnet.com>> Fecha: 19-09-2011.

42. Richard Prince, *Ile de France* (2008). P.48. / <<http://www.richardprince.com>> Fecha: 19-08-2011.

43. James Gallagher, *Girls 1* (2006). P. 49 / <<http://www.gallagherstudio.net>> Fecha: 19-08-2011.

44. James Gallagher, *Lunch Line* (2005). P. 49 / <<http://www.gallagherstudio.net>> Fecha: 19-08-2011.

45. James Gallagher, *Brown Thoughts* (2010). P. 49 / <<http://www.gallagherstudio.net>> Fecha: 19-08-2011.

46. James Gallagher, *Brent Man* (2005). P. 49 / <<http://www.gallagherstudio.net>> Fecha: 19-08-2011.

47. Karel Teige, *Collage Nr. 293* (1944). P. 50. / <<http://www.artnet.com>> Fecha: 19-09-2011.

48. Karel Teige, *Collage Nr. 70* (1939). P. 50. / <<http://www.artnet.com>> Fecha: 19-09-2011.

49. Karel Teige, *Collage Nr. 248* (1943). P. 50. / <<http://www.artnet.com>> Fecha: 19-09-2011.

50. Peter Greenaway, Fotogramas extraídos de la película *The Pillow Book* (1996)

51. Karel Teige, *Alfabeto moderno checo* (1926). P. 51 / ROTHENSTEIN, J. y M. GOODING. (2004). *ABZ: más alfabetos y otros signos*. Barcelona: Blume. P.p. 41-50.

52. Peter Blake, *An Alphabet* (2007). P. 52 / <<http://www.ccagalleries.com>> Fecha: 29-09-2011.

53. Therese Vandling, *The unfinished body* (2009). P. 53 / <<http://www.vandling.com>> Fecha: 12-04-2011.

54. Bengoa Vázquez, *Fando y Lis* (2008). P. 54 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

55. Bengoa Vázquez, *Ábreme* (2009). P. 55 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

56. Estudio Crudo, *Malos hábitos* (2010). P. 56 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

57. Bengoa Vázquez, *American Book* (2010). P. 57 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

58. Bengoa Vázquez, *Cuaderno dada (apéndice)* (2010). P.p. 58-59 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

59. Bengoa Vázquez, *Interiores (Simbología animal lorquiana)* (2011). P. 61 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

60. Bengoa Vázquez, *Intimando* (2011). P. 60 / Archivo personal.

61, 62 y 63. Bengoa Vázquez, *¿Quién soy?* (2011). P.p. 64-67 / Archivo personal.

64, 65 y 66. Bengoa Vázquez, *Quien teme al lobo feroz* (2011). P.p. 68-71 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

67, 68 y 69. Bengoa Vázquez, *Lacraix* (2011). P.p. 72-75 / Archivo personal.

70, 71 y 72. Bengoa Vázquez, *Dualidades* (2011). P.p. 76-77 / Archivo personal.

73 y 74 Bengoa Vázquez, *Decálogo de autenticidad* (2011). P.p. 78-79 / Archivo personal.

75 y 76. Bengoa Vázquez, *1,2,3* (2011). P.p. 80-81 / Archivo personal.

77, 78 y 79. Bengoa Vázquez, *Variaciones* (2011). P.p. 82-85 / Archivo personal: <<http://www.estudiocrudo.com>> Fecha: 20-08-2011

80. Estudio Crudo, *Alfabeto Crudo* (2011). P.p. 88-89 / Archivo personal.

81. Estudio Crudo, planta de *Estratificando el cuerpo* (2011). P. 90 / Archivo personal.

82. Alexander McQueen / Givenchy, Bodice and Pants (Fall 1999). P. 100 / FUKAI, A. (2002) *FASHION. The Collection of the Kyoto Costume Institute. A History from the 18th to the 20th Century*. Köln: Taschen. P. 608.

83. Bengoa Vázquez, de la serie *Autorretrato* (2008). P. 101 / Archivo personal.



DATOS DE LA AUTORA

Bengoa Vázquez Varela
C/ San Jaime 25 1º 28031 Madrid
bengoav@gmail.com
www.estudiocrudo.com

NOTA CURRICULAR

Pamplona, 1981. Licenciada en Escenografía por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y diplomada en Diseño Gráfico por la Escuela de Arte Diez de Madrid. Actualmente realiza el Master Universitario en Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid.

Ha realizado trabajos como escenógrafa y figurinista con directores como Ernesto Caballero, Javier Hernández-Simón o Jesús Cracio y ha colaborado en proyectos para el Centro Dramático Nacional o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Como diseñadora gráfica ha trabajado para empresas como Canal +, INJUVE, 611 Teatro, Delitto e Castigo o MACUF y es cofundadora del estudio de diseño interdisciplinar Crudo.

Ha ganado premios de diseño como *Shoestorming*, organizado por la empresa de zapatos Art Company o el premio Aurelio Blanco 2010 y es beneficiaria de una de las ayudas para el apoyo a la profesionalización de jóvenes artistas de Navarra en la modalidad de Artes Plásticas.

Ha participado en exposiciones colectivas en La Casa Encendida, el Centro de Arte 2 de Mayo, el Centro Huarte de Arte Contemporáneo, el Instituto Cervantes de Praga o el Palacio de Valdeparaíso (Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro).



83 Bengoa Vázquez,
de la serie *Auto retrato* (2008)

